arta

ANUL XXXIV Nr. 7/1987

arta

ANUL XXXIV NR. 7/1987

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACȚIA

Bulevardul Republicii 30, telefon 14.22.91, 70433 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.73.15
71118 București

COLECTIVUL REDACȚIONAL

Vasile Drăguț, redactor șef, François Pamfil, Mihai Drișcu, Călin Dan

RESPONSABIL DE NUMĂR

Călin Dan

MACHETA ARTISTICĂ

Gheorghe Matei

PREZENTARE TEHNICĂ

Gheorghe Matei

CORECTURĂ

Liana Poslușnic

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Mihai Oroveanu, Atanase Cartojan, Emil Berdeli, Dragoș Gheorghiu, Dan Mihălțianu

DIAPOZITIVE COLOR

Radu Braun

Redacția mulțumește artiștilor și colaboratorilor pentru materialele ilustrative puse la dispoziție.

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

lei 360 anual (12 apariții); lei 180—6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O. Box 12-201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros)

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ», CALEA ȘERBAN VODĂ 133—135, București, România

tradiție și continuitate

în întîmpinarea celui de al III-lea Congres al educației politice și culturii socialiste

GH. IONIȚĂ: Omagiu

Istoria de două ori milenară a poporului român este o istorie a faptelor eroice, a luptei necontenite pentru păstrarea identității de neam și limbă, dar este în același timp — și întru aceleași scopuri nobile — istoria unei civilizații materiale și a unei culturi spirituale de cea mai deplină și expresivă originalitate. Începînd cu sinteza lingvistică, deci cu acel miracol al latinității întrupate la hotarele Dunării de jos, continuînd cu elementele vieții materiale (locuință, costum, unelte), marcate de o viziune estetică unitară și puternică, ce le-a transformat în dovezi grăitoare ale unui fel original de a gîndi și concepe lumea formelor, poporul român a ajuns, de-a lungul timpului și în pofida vitregiilor istoriei, să își constituie o cultură remarcabilă, acoperind toate marile categorii, de la literatură la arhitectura monumentală, de la filosofia sentențială a proverbelor la pictură, de la rafinata elaborare a melodiei și dansului la cromatica variată a țesăturilor și cusăturilor. Ca o replică senină dată forțelor adverse, care au înconjurat existența noastră în timp, ca o alternativă stenică în fața dramelor iscate de lupta pentru libertate națională și socială, dar și ca un act suprem de mobilizare întru apărarea unor idealuri nobile, cultura românească are dintotdeauna o dublă vocație — a luptei și a echilibrului.

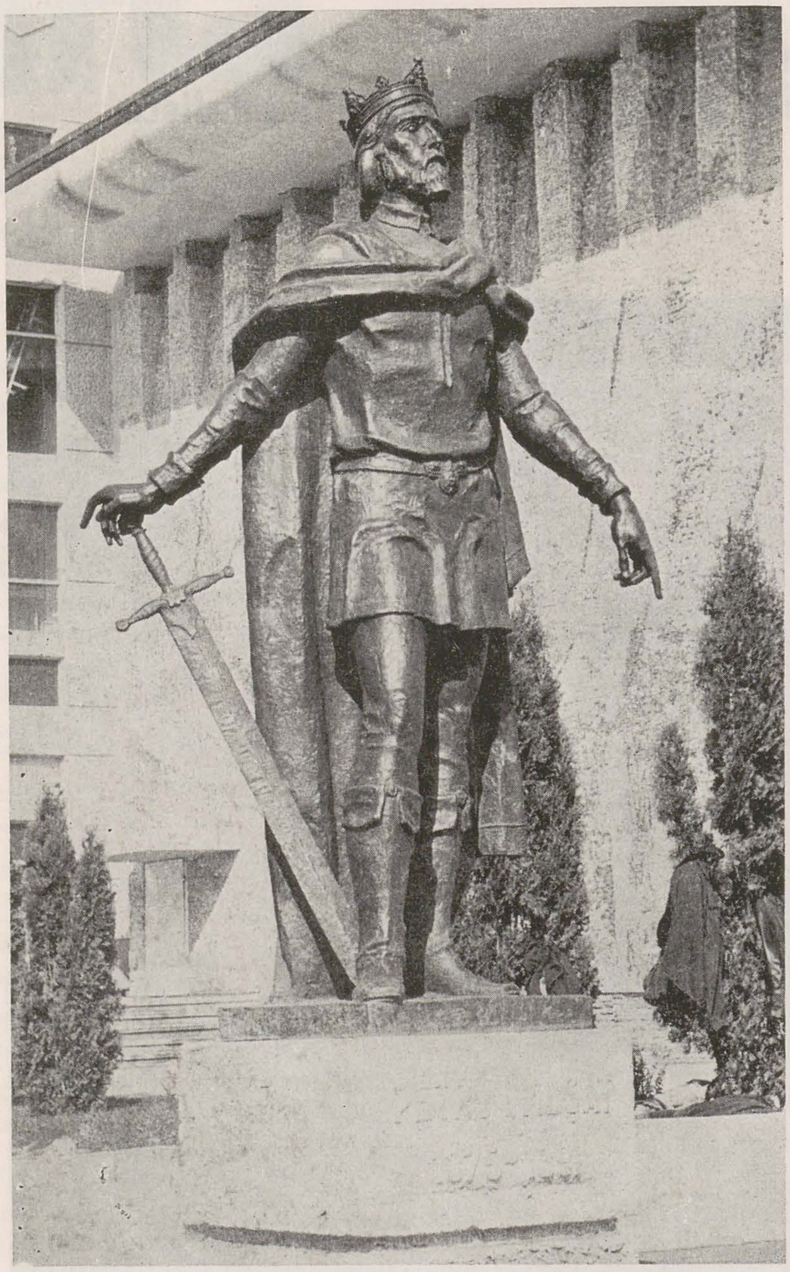
Să ne amintim numai de strălucita generație de la 1848, cînd prozatori, poeți, jurnaliști de prestigiu — alături de ei pictori și arhitecți — au promovat în mod direct, în lupta socială și politică, dar și prin mijloacele specifice artei lor, ideile nobile ale revoluției. Unirea Principatelor Române, la 1859, a stîrnit entuziasmul pictoric al lui Theodor Aman, Războiul pentru Independență de la 1877 a cunoscut participarea nemijlocită și implicarea artistică a unor nume prestigioase ca Nicolae Grigorescu, Carol Popp de Szathmary, Sava Henția. Iar în teribila încercare a primului război mondial, în eroicul efort patriotic de acum șaptezeci de ani, la Mărășești, Mărăști, Oituz, se aflau, alături de poporul care și-a jertfit viața fără șovăială, artiști ca Ion Jalea, Oscar Han, Ștefan Dimitrescu.

Rămîne pururi vie pentru noi zbuciumata perioadă interbelică, perioadă cînd statul unitar român, consfințit prin Marea Unire de la 1918, cunoștea încleștarea luptelor sociale, a crizei economice, a ascensiunii pericolului fascist, dar și creșterea puterii de luptă a forțelor democratice, sub conducerea tînărului și viguroslui Partid Comunist Român. În această perioadă grea, de călire a forței revoluționare, arta a devenit o armă eficace de luptă politică. Nume prestigioase ca cele ale lui Nicolae Tonitza, Vasile Kazar, Aurel Jiquidi, Vasile Dobrian, Nicolae Cristea, Gheza Vida, Iosif Klein, Catul Bogdan, Aurel Popp, Leon Alex, Andrássy Zoltan, Alexandru Phoebus, Ion Anestin, Aurel Ciupe, Hans Mattis-Teutsch, Aurel Mărculescu și mulți alții au militat, în opera lor, pentru o nouă orînduire, fără exploatare, pentru îndepărtarea spectrului fascist și imperialist; mai mult, în tradiția de luptă instituită de artiștii români în secolul trecut, mulți dintre cei numiți aici au luptat nemijlocit, cu arma în mînă, pentru idealurile lor, suferind vicisitudinile opresiunii, ale lagărelor și închisorii.

Triumful forțelor democratice în România, după 23 August 1944, a făcut ca o parte dintre artiștii menționați mai sus să își poată continua în mod liber, neconstrîns, demersul artistic angajat, devenind, pentru generațiile mai tinere, un model viu de gîndire și acțiune. Pornind alături de întreaga națiune pe calea făuririi unei societăți noi, societatea socialistă, artiștii din România, români, maghiari, germani, de alte naționalități, au continuat tradiția implicării nemijlocite în viața cetății. Crearea uniunilor de creație a dus implicit la un nou avînt al vieții artistice care căpăta acum un statut propriu de muncă și demnitate. Călătoriile și taberele de creație și documentare, participarea nemijlocită la efortul constructiv pe care îl depune întregul popor au fost formele noi, originale prin care creatorii caută să producă o artă pe măsura acestor timpuri.

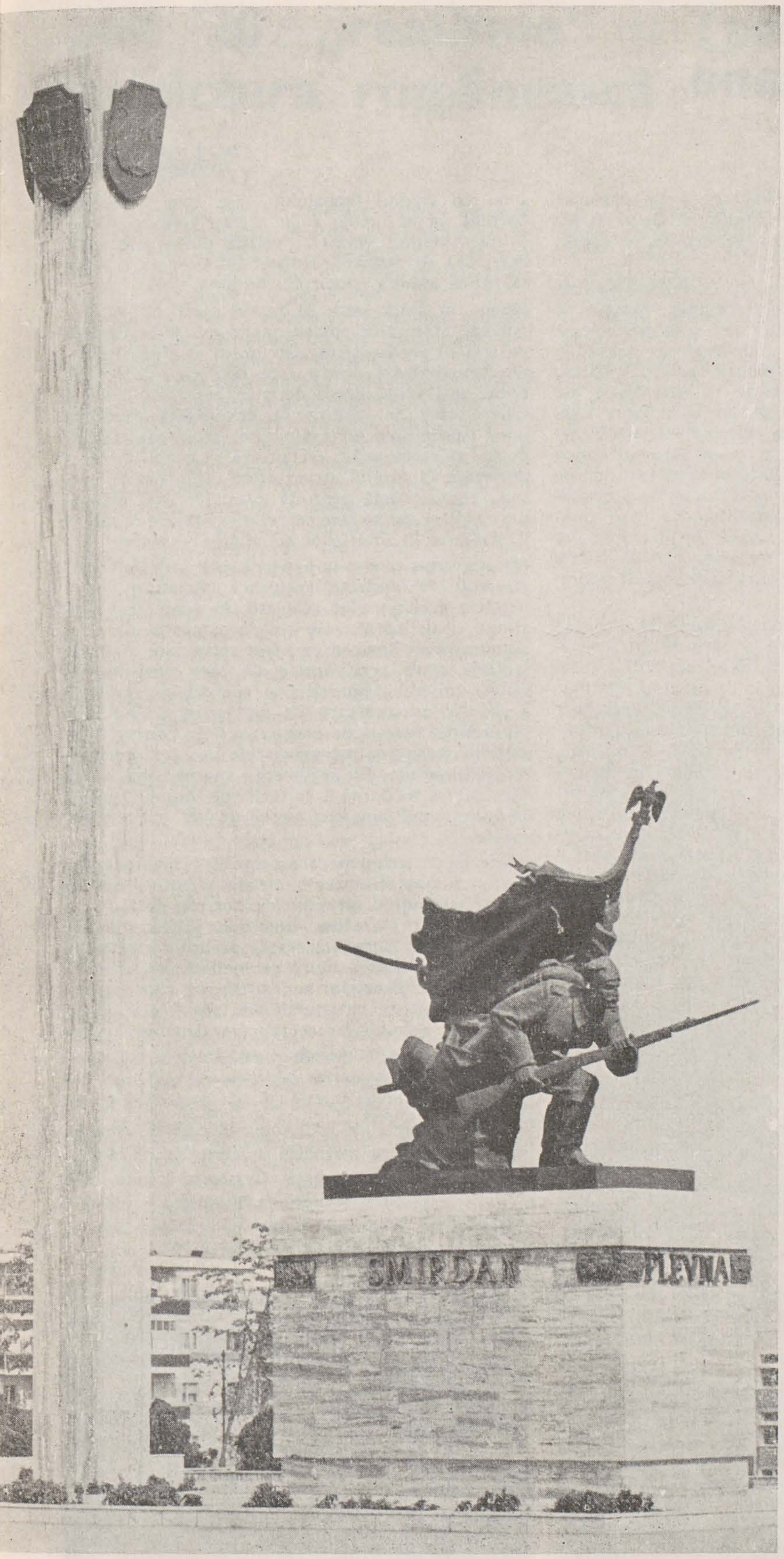
Epoca inaugurată de Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, de la ale cărui istorice lucrări sărbătorim în această vară împlinirea a 22 de ani, a dat și artelor plastice posibilitățile unei dezvoltări fără precedent. Ideile generoase lansate de secretarul general al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, au fost înțelese în mod matur de creatori, al căror efort continuu se îndreaptă către comemorarea întru durată a vremurilor eroice pe care le trăim. Martor activ al marilor prefaceri, artistul român de azi este

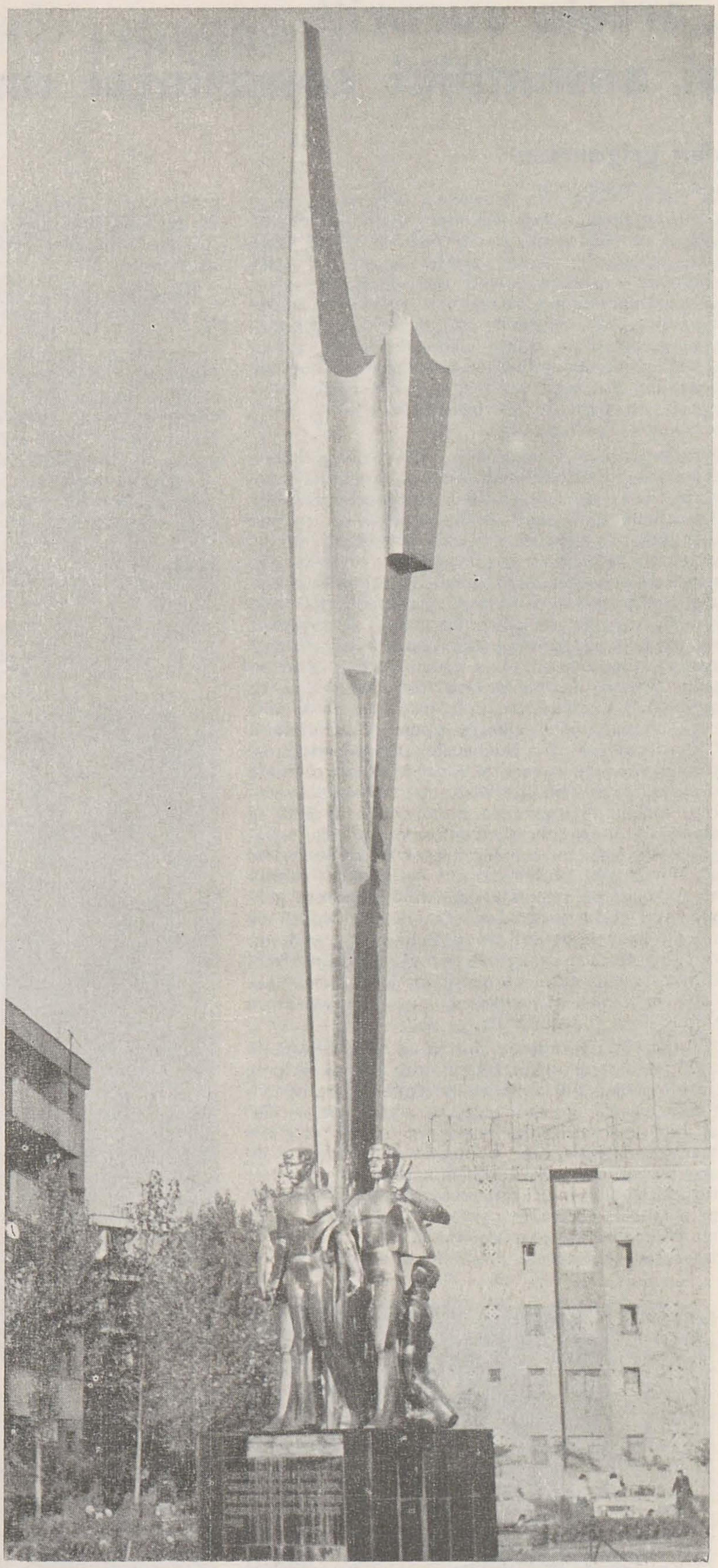
în întîmpinarea congresului culturii și educației socialiste



STEFAN CEL MARE
1457-1504

în întîmpinarea congresului culturii și educației socialiste





p. 2

PAUL VASILESCU: *Mircea cel Mare* (Suceava)
BORIS CARAGEA: *Frații Buzești* (Craiova)
G. COVALSCHI: *« 1907 »* (Botoșani, fragment)

p. 3

IFTIMIE BÂRLEANU: *Ștefan cel Mare* (Vaslui)
G. COVALSCHI: *« 1907 »* (Botoșani, fragment)

p. 4

ALEXANDRU CRIȘAN: *Axente Sever* (Blaj)
ION VLASIU: *Horia, Cloșca și Crișan* (Cluj, fragment)
V. GAGA: *Eftimie Murgu* (Lugoj)
G. COVALSCHI: *« 1907 »* (Botoșani, fragment)

p. 5

MARIUS BUTUNOIU: *« 1877 »* (Constanța)
CONSTANTIN LUCACI: *Monumentul partizanilor* (Drobeta-Turnu Severin)

și un participant nemijlocit: mărețele transformări produse pe harta țării, în urbanistică, în geografie, sînt deopotrivă rodul efortului oamenilor muncii, arhitecți și constructori, dar și al artiștilor plastici, sculptori, pictori, decoratori, lucrînd la scară monumentală și edificînd la rîndul lor — o nouă geografie — geografia artistică a României socialiste. Crearea filialelor Uniunii Artiștilor Plastici, apariția a numeroase simpozioane de creație monumentală, participarea nemijlocită a artiștilor decoratori (ceramiști, sticlari, metaliști, designeri) la producția industrială, sînt dovezile concrete ale preocupării Partidului pentru viața artistică a țării, sînt dovezile unei noi înțelegeri a rolului artei în societatea contemporană. Întîlnirile pe care tovarășul Nicolae Ceaușescu le-a avut cu artiștii plastici, cu toți creatorii din domeniul culturii au trasat liniile generoase ale activităților din prezent și viitor. Artistul român de azi este un gînditor și un făptuitor implicat conștient în complexele prefaceri socio-economice pe care le trăiește; el înțelege necesitatea patriotică și estetică a producerii unei arte cu profund specific național, își înțelege rolul de educator si făuritor al conștiinței omului nou, comunist.

„artele surori“ și ansamblul conștiinței umane

dan grigorescu

TACHE PAPATRIANDAFIL
ALEXANDRU PHOEBUS

La cîteva decenii de la crearea unei discipline al cărei teritoriu a fost delimitat destul de precis, iată că revine tot mai des întrebarea: cît de reale sînt raporturile dintre artele vizuale și artele scrisului? Întrebare cu atît mai derutantă cu cît urmează unei lungi perioade în care au fost publicate frecvent studii, teoretice și aplicative, consacrate acestor raporturi și s-au făcut încercări, adesea semnificative, de integrare a cîștigurilor din alte discipline mai mult sau mai puțin înrudite, de la istoria mentalităților la psihologia artei și de la sociologie la semiotică.

Paradoxal, s-ar spune că nu lipsa unor criterii teoretice, ci tocmai excesul lor a condus la dubii și, în unele cazuri, la despărțirea « artelor surori ». Pe urmele lui Rudolf Arnheim, unii au adoptat o atitudine « atomistă » față de problema « reconstrucției plastice »: descompunînd viziunea picturală în elemente numite de autorul *Artei și percepției vizuale* echilibru, contur, formă, dezvoltare, lumină, culoare, mișcare, tensiune și expresie, s-a explicat mecanismul abstractizării prin examinarea — una cîte una — a proprietăților elementelor vizuale. Așa se face că abstracția e descrisă aproape în exclusivitate ca o « deviere de la norme », incluzîndu-se diverse tipuri de deformare. Cineva observa că o asemenea viziune presupune, din punctul de vedere al formalismului, că toate descrierile realității sînt abstracte, cu *excepția realității însăși*, de vreme ce orice operă de artă se abate de la normă și « deformează » realitatea, adică, de fapt, nu o înregistrează în datele exacte ale fotografiei. Polemica nu are obiect, pentru că Arnheim se referă la deformările operate programatic de avangarda europeană, dar numai de cea din primele decenii ale secolului nostru. Altminteri, e greu să se explice de ce mulți artiști moderni nutresc sentimentul că opera lor *recompune* realitatea *în formele ei esențiale* și nu că deviază de la datele sale fundamentale.

Robert Morris observa, într-o carte publicată în 1970 (cînd structurile artei treceau prin experiențe ce nu cădeau sub semnul dihotomiei figurativ/nonfigurativ), că « explicațiile perceptualiste — chiar și cele mai științifice — nu pot revela originile transformării pe care o numim *abstracțiune* ». În aceeași vreme, Jack Burnham afirma că « operele de artă sînt totemuri care se autodefinesc sistematic prin asocierea cu alte opere de artă ». Arta ar fi, în felul acesta, « un sistem care permite asimilarea sau respingerea oricărui tip de conținut, cu condiția ca respectiva codificare să fie realizată pe baza regulilor inovației istorice ». Ce ar putea însemna « inovație istorică » se explică, e drept, cam neclar.

Cînd se face apel la terminologia lui Roland Barthes și se vorbește despre *transgresiune*, rezultă că « în artă sînt două tipuri de transgresiune — transgresiune *formală* și transgresiune *istorică* ». Subiectul, construcția compozițională, culoarea, valorile tactile sînt acceptate ca « mijloace ale transgresiunii », indiferent de sensul atribuit « artei normale », toate acestea referindu-se la « transgresiunea formală ». Ele ar avea înțelesul unor acumulări cantitative care determină saltul « transgresiunii istorice », proces esențialmente comparatist, corespunzînd celui numit cîndva de Marcel Duchamp « scurtcircuit », adică un fenomen ce depășește normele uzuale ale artei dintr-o anume perioadă a istoriei și subminează mitul temporal al artei.

Deocamdată, însă, majoritatea sistemelor propuse ca modalități de integrare a termenilor « naturali » și « culturali » nu se degajează întru totul de modelul lui Lévi-Strauss sau de cel al lui Barthes. Ele renunță, surprinzător, la termenii fundamentali — semnificant/semnificat, sintagmă/paradigmă — pe care i-ar fi putut integra cu relativă ușurință. Cînd arta e înțeleasă ca purtătoare a unei funcții mediatoare identice aceleia a mitului, transformările folosite de Lévi-Strauss, pentru decodarea formelor mitice sînt socotite a fi întru totul aplicabile la artă. Perfect legitimă, raportarea la antropologie devine greu de susținut de vreme ce se neglijează specificitatea unui *limbaj* în care umanizarea naturalului nu urmează legile lui Lévi-Strauss sau Barthes, pentru că relațiile ei cu modul specific de expresie sînt mediate de alte realități. Cît despre relația emoție/sens, ea apare cel puțin ca o opoziție anacronică, de factură clasicistă, pentru că noțiunile nu se exclud reciproc, ci se înscriu în sfere care se intersectează. Constatarea că ideea nu mai e « o locomotivă, un Leviathan » care s-ar năpusti asupra sentimentelor, alungîndu-le, îi aparține lui Blaga și a fost făcută în urmă cu mai bine de șaizeci de ani. Structuralismul lui Burnham și al tovarășilor lui de idei se întorcea, de fapt, la ceea ce un alt structuralist, Geoffrey Hartmann, în solide analize ale textelor romanticilor englezi, numea « dihotomia naivă ce opunea mecanicul organicului ».

Critica și istoria de artă ar avea, probabil, posibilitatea să-și însușească exemplul de « reconstrucție a unei viziuni » — definiție aplicată de celebrul shakespearolog Wilson Knight la interpretarea textului. La baza unei asemenea reconstrucții stă tocmai înțelegerea operei ca un întreg, « fiecare incident, fiecare moment al modificării perspectivei de gîndire, fiecare simbol revelator . . . iradiind din circumferința piesei prin miezul ei incandescent ». Ceva mai tîrziu, Knight și-a dat seama că metoda lui ar putea să-și găsească o analogie în fizică și, în consecință, a înlocuit « personajul », în general, toate « particulele rigide » cu o *teorie a cîmpului*. Eroul lui Shakespeare nu e un « personaj » izolat, conceput rigid, ci se află în relație directă și vie cu propriul mediu dramatic. O asemenea relație « se află întotdeauna în spatele folosirii simbolurilor ca elemente distincte și separate de orice indivizi ». Evoluția de la *particulă* la *cîmp* e un fapt dintre cele mai importante în istoria interpretărilor shakespeariene. Și nu numai a lor.

Ea nu a fost, după cîte știu, luată în seamă de istoricii de artă, nici măcar de aceia care încearcă o « reconstrucție » a imaginii prin integrarea ei într-un sistem coerent al relațiilor cu mediul modelator și asupra căruia, la rîndu-i, acționează, determinînd modele ale atitudinilor umane. Opera de artă poate fi, desigur, studiată ca *obiect*, dar ca un obiect în mișcare, în funcție de modificările necontenite ale raporturilor ei cu mediul complex alcătuit din acțiunile omului. Această interpretare dialectică, întrezărită într-o analogie a studiului artei cu studiul limbajului — așa cum îl definea Barthes (« un limbaj e în același timp produsul și instrumentul vorbirii; relația dintre ele este, deci, una cu desăvîrșire dialectică ») — are dreptul să rețină atenția istoricului de artă.

Numai în acest sens, al raporturilor cu *întregul* univers al faptelor umane, poate fi înțeleasă opera de artă ca produs și ca instrument al *gîndirii artistice*. Raporturile dintre arte dobîndesc astfel un temei mai solid, cred, decît în cuprinsul oricărui sistem care ar încerca să dovedească existența unor paralelisme pictură/poezie, chiar dacă ele ar depăși valoarea strict metaforică și ar căuta corespondențe la nivelul structurilor ordonatoare. Metoda comparatistă prezintă avantajul unei cuprinderi a *întregului* pe care cercetările literare moderne îl stabilesc în interiorul activităților umane.

Un asemenea raport se exprimă, mai întîi de toate, ca mod de *ilustrare* reciprocă. Relațiile dintre « artele surori » sînt relevate, în acest caz, conștient și deliberat: ele sînt argumente ale unei demonstrații. Renașterea a fost aceea care a adunat laolaltă toate argumentele de care dispunea pe atunci spiritul omenesc și a realizat o identitate a eforturilor creatoare ale picturii și poeziei și a determinat reacția de mai tîrziu a lui Lessing, care a strîns toate contraargumentele pe care și-a întemeiat *Laokoonul*. Cu argumente negreșit mai nuanțate istoria modernă a culturii reclădește, de fapt, imaginea unei polemici vechi de cel puțin patru secole.

Poate că un amănunt care a sporit reticențele față de funcționalitatea acestor relații e faptul că mulți artiști resping, în ultimul timp tot mai decis, ideea unei ilustrări narative, liniare a subiectului. Pe de altă parte, *sistemele* create de atîția esteticieni au condus la o prea rigidă geometrizare și compartimentare a diverselor modalități de exprimare a realului. Analiza structurală, de pildă, așa cum e concepută de unii dintre reprezentanții ei, ignoră existența altor forme de manifestare a spiritului unei epoci. Categoriile analitice nu cuprind încă problemele stilului individual, iar progresele făcute în ultima vreme de psihologia percepției așteaptă să fie folosite de metodele analizei structurilor și a raporturilor dintre arte. O istorie a artei care să ia în considerație sensurile esențiale și efectele fenomenelor artistice, rolul lor ca instrumente ale conștiinței umane nu a fost scrisă încă.

anii '20. „realisme“ și (post) avangardă în pictura românească

ioana vlasiu

De mai bine de zece ani încoace asistăm, pe plan mondial, la insistente eforturi în direcția cercetării dar nu neapărat și a reabilitării unei arte «scufundate», cum a putut fi numită, și anume aceea a «realismelor» interbelice.

Dacă recuperarea diferitelor structuri ale gîndirii artistice moderne, odată depășit un răstimp convenabil de la apariția și consemnarea mișcărilor ce le-au generat este de obicei animată de o firească nevoie de obiectivitate și oportunitatea reabilitării lor întrunește, cu toată divergența interpretărilor, consensul criticilor, situația este oarecum diferită în cazul «realismelor». Precizăm că am optat pentru noțiunea de «realisme», impusă de expoziția cu același titlu de la Beaubourg tocmai pentru vagul ei, în stare să cuprindă diversitatea fenomenelor artistice înregistrate sub nume ca nou-clasicism, realism clasicizant, realism arhaizant, realism magic, noua obiectivitate sau în arta românească, la propunerea lui Ștefan Nenițescu, «clasicism neanonim, clasicism expresiv».

Existența anumitor analogii structurale între arta anilor '20 și postmodernism, concept încă nebulos ca și realitatea artistică, născîndă, pe care încearcă să o circumscrie, face ca cercetarea episodului interbelic să se resimtă de pe urma disputelor actuale, a luărilor de poziție pro și contra nu odată foarte violente, ce însoțesc clarificarea conceptului de post-modernism.

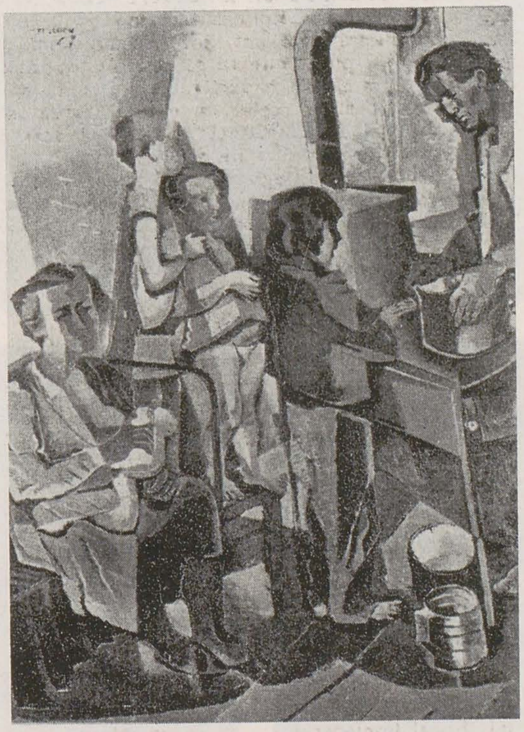
În orice caz, starea de spirit post-modernistă poate fi parțial socotită răspunzătoare pentru noul interes acordat realismelor interbelice, tensiunile actuale repercutîndu-se inevitabil asupra trecutului și judecării lui, după cum speculația critică lucrează și în sens opus urmărind să descifreze în avatarurile avangardei istorice simptome anticipative ale prezentului, a cărui complicată rețea de motivații și resorturi estetice și ideologice poate deveni astfel mai vizibilă.

Istoria artei secolului nostru, concepută ca istorie a avangardei, selectînd adică din textura densă și multiformă a fenomenului artistic exclusiv momentele de ruptură, de înnoire a ignorat, inevitabil, o întreagă producție artistică opusă sau pur și simplu diferită de avangardă, dar care a dominat climatul artistic interbelic. Aceste aparent «vinovate» uitări ale istoriei de artă își găsesc explicația în corespondența dacă nu chiar identitatea care a putut fi stabilită la un moment dat între estetic și politic, dar care extinsă nediferențiat a devenit desigur abuzivă.

Pînă acum aproximativ 15—20 de ani «realismele» interbelice erau judecate cu toată asprimea. Pentru Argan, de exemplu, cei de la *Valori Plastici* fac dovada unui «istorism eronat», iar odată cu pictura metafizică, «roata istoriei începe din nou să se învîrtă, dar înapoi»; cu toate acestea îl consideră pe Giorgio Morandi cel mai mare pictor italian din secolul al XX-lea. În ceea ce privește artiștii francezi, Francastel practică un decupaj în opera acestora, selectînd, de pildă, pentru Matisse fovismul începuturilor și colajele perioadei de bătrînețe, dar expediind sumar drept «orientalism de cameră» anii de maturitate. Judecata asupra lui Derain, principal promotor al realismului clasicizant este încă și mai severă. Picasso, în schimb, deși volte-face-ul pe care-l face în jur de 1915 a fost considerat unul din cele mai tulburătoare evenimente ale epocii — dilema «Picasso cubist sau neo-clasic» a reverberat și în presa românească — a dejucat sistematic judecățile care ar fi putut atenta la integritatea operei sale, jucîndu-se printre altele și de-a clasicismul, instituind ruptura drept substanța însăși a artei sale. În fine, pentru un adversar nemilos al post-modernismului actual care, inevitabil, aruncă o privire și în urmă, arta anilor '20 este un episod regresiv, caracterizat prin «pasivitate mohorîtă și anonimă», o artă a «servitorilor unui public avid de a vedea restaurate codurile vizuale de recunoaștere și figurația repusă în drepturi» (Benjamin H. D. Buchloh). Constatarea inevitabilă că demersul critic care secondează și susține o anumită mișcare artistică nu o și explică neapărat, amîndouă fiind simptome ale unei realități istorice mai cuprinzătoare, că, deci, critica și istoria de artă nu pot fi atît de inocente și dezinteresate pe cît și-ar dori-o, a aruncat o îndoială asupra credibilității, a valorii de adevăr a istoriei de artă a secolului nostru, accentuată și de foarte actualele discuții pe tema crizei istoriei de artă ca disciplină.

Pe fundalul atîtor divergențe convingerea, împărtășită de mulți, că istoria artei secolului nostru urmează a fi scrisă abia de acum înainte nu poate apărea decît ca rezonabilă.

Dacă istoriile de artă europene de pînă acum asupra primei jumătăți de secol au privilegiat momentele înnoitoare, istoriografia de artă românească s-a aflat după ultimul război într-o situație exact contrară, neglijînd sau chiar condamnînd avangarda. Distorsionată ca imagine prin această dublă și contrar direcționată abatere de la o ideală imparțialitate a demersului critic, arta românească interbelică părea — cel puțin pentru cei care nu trăiseră epoca — să fi evoluat sub un clopot de sticlă,



M. H. MAXY

ION THEODORESCU-SION

într-o strictă separare de contextul european, așa cum, uneori, în natură, în urma unor accidente geologice, un teritoriu se rupe de continent și evoluează în izolare devenind păstrătorul unor specii vechi, de mult dispărute. Modificarea și reechilibrarea de o parte și de alta a perspectivelor a avut darul să scoată la iveală că arta românească și cea europeană întrețineau o invidiabilă, de altfel, relație osmotică și conștiința faptului că «țînem pasul timpului» artiștii și criticii epocii o aveau din plin.

Reconfigurarea imaginii artei românești interbelice din perspectiva cercetărilor întreprinse în Europa ultimilor 10—15 ani ar putea porni de la cîteva nuclee. De pildă, problema revendicării tradiției pe fundalul aspirației spre o artă cu identitate națională, așa cum apare în pictura lui Șirato, Sabin Popp, Theodorescu-Sion, Ștefan Dimitrescu și la nivel mai superficial, la mulți alții, păruse a fi un fenomen pur local, legat de «complexele» culturii noastre intrată mai tîrziu în circultul valorilor occidentale, o manifestare minoră de orgoliu național. Proiectînd însă acest episod pe fundalul artei occidentale, antrenată la rîndul ei într-o nostalgică retrăire a originilor și epocilor ei de glorie, demersul românesc își recîștigă dimensiunea europeană. Mixtura de elemente stilistice pe care o întîlnim în pictura acestora: post-impresionism, cezannism în primul rînd, pictura clasicizantă a lui Derain, pictură italiană din quattrocento sau mai veche, bizantinism și artă populară (să nu uităm că ultima este o descoperire a modernilor), dau și la noi măsura eclectismului istoricist care domina epoca, cu consecințele lui discutabile nu odată.

Cu toată agitația în jurul conceptului de artă națională și a corelativului său — tradiția, se poate constata la o privire mai atentă că miza modernității, deși mai puțin gălăgios proclamată era totuși cel puțin la fel de importantă pentru artiștii pomeniți mai sus, identificați de critica vremii drept reprezentanți ai noului clasicism. Disputa întru lămurirea căreia era invocată și tradiția națională era de fapt în contextul românesc disputa impresionism-postimpresionism și coborînd mai jos în conjunctural, disputa elementelor conservatoare de la *Tinerimea Artistică* și a celor novatoare de la *Arta Română*. Oricît de paradoxal ar suna, «noul clasicism», raportat la situația de ansamblu a artei românești este o formă de manifestare și o pledoarie pentru modernism. De altfel observația tardivă (1935) datorată unui adversar declarat al modernismului și avangardei, Constantin Prodan, care ținea să precizeze că revista *Gândirea*, susținătoare prin Cisek a «noului clasicism», a ocrotit o mișcare plastică străină de orientarea ideologică a revistei — este semnificativă.

O particularitate a artei românești în această perioadă este relația dintre modernism, care se suprapune parțial cu «noul clasicism» și avangardă, considerînd modernismul și avangarda concepte distincte așa cum circulă de mai de mult și în istoria literară. În Franța, Italia, Germania opoziția dintre avangardă și noua orientare, desfășurată sub semnul «întoarcerii la ordine», slogan de succes lansat de Cocteau, avusese un caracter mai tranșant și mai spectaculos în măsura în care avangardiștii înșiși își părăsiseră vechile poziții, epoca oferind de fapt o destul de deprimantă colecție de abjurări și reconvertiri estetice și confesionale. În arta românească afirmarea tardivă a avangardei, într-o ambianță neprielnică impunerii ei îi răpește din virulența și forța de convingere. Respinsă în calitatea ei de fenomen deja consumat, de element extraneu organismului artistic, ea este privită și la noi de către critici avizați și artiștii serioși — nu luăm aici în considerare opiniile unor pictori ratați, improvizați în critici de felul unui Horia Igiroșianu — așa cum își propunea în aceiași vreme Ortega y Gasset, «fără entuziasm și fără ură». «Există ceva serios și fără îndoială legat de interesele cele mai importante ale culturii noastre în experiența atît de îndrăzneață a acestor artiști (cubiști). Atitudinea filistină care acoperă sub dis-

preţ sau ignorare ceea ce este demn de luare aminte în această experienţă este cea mai puţin îndreptăţită», spune de exemplu Tudor Vianu.

La rîndul lor artiştii de avangardă se arătau dispuşi să preţuiască, cum făcea Maxy, «stîngăcia brutală» şi «intenţiunile de ideaţie» ale unor Theodorescu-Sion, Han sau Bunescu. Mai mult decît atît, conceptul de clasicism înţeles ca echilibru, ordine, stabilitate obsedează cugetele cele mai diverse. Mattis-Teutsch declară că «arta trebuie să înfăptuiască dorul omului. Dorul omului de azi este «siguranţa», aceasta lipseşte omului, lipseşte vieţii, aceasta trebuie înfăptuită de artist. Pentru a putea realiza aceasta, artistul trebuie să creeze proporţiuni ce izvorăsc din viaţa noastră, e necesar a crea noul «tip de om» care încheagă nu fizionomic ci tipic omenia într-însul». C. Michăilescu scrie despre «permanentul plastic», Victor Brauner proclamă că «opera plastică presupune durabilitate». Miliţa Petraşcu distinge între un clasicism literal (Bourdelle, Maillol, Matisse) şi un altul înţeles ca «disciplină strict interioară, organizare şi căutare de sine /.../, armonie între artist şi natură ale cărei legi, dacă sînt surprinse, rezultatul este opera durabilă (Douanier Rousseau, Brâncuşi), Marcel Iancu salută faptul că, după «rezolvarea celor mai miraculoase probleme de plastică pură», «anecdota tabloului înfloreşte iarăşi spre bucuria celor ce sînt mai mult poeţi decît gînditori».

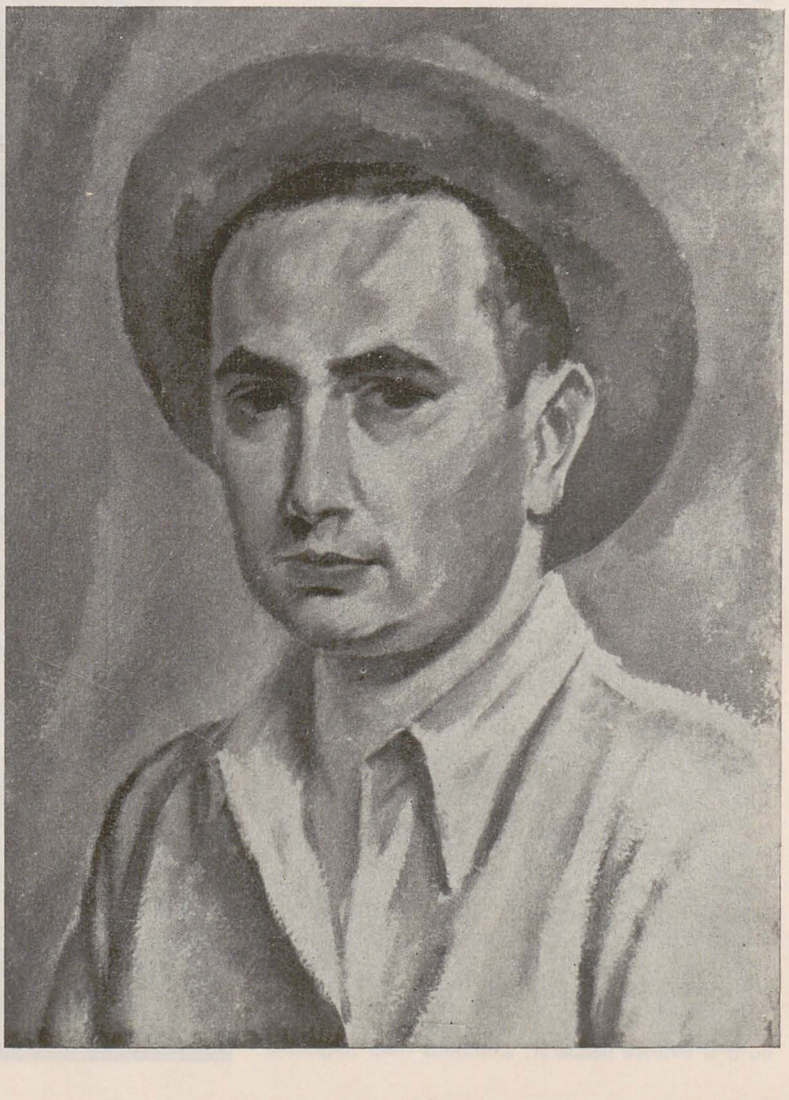
O privire asupra avangardei noastre care, în stadiul actual al cunoştinţelor, nu poate fi decît superficială, descifrează şi aici impactul spiritului eclectic care impregnează epoca şi care vine în contradicţie cu purismul mişcărilor de avangardă europene anterioare primului război. Hipercriticismul şi spiritul ironic, farseur care prezidează diferitele *remake*-uri avangardiste — vezi Madonele lui Maxy, dintre care una se intitulează «Madona electrică» — nu pot fi desigur confundate cu exaltarea naivă a «moderniştilor-clasicizanţi» care mai puteau crede în utopii. «Avem nevoie de utopii noi», spunea Cisek în 1924.

Un caz tipic de estetică a *revival*-ului ni se pare Corneliu Michăilescu. Disociat de cubism (într-un substanţial studiu de către Andrei Pintilie), Michăilescu pictează de pildă tablouri cu subiect religios într-un limbaj simili-cubist. Sînt exemple cum nu se poate mai elocvente ale spiritului eclectic care priveşte cu egal scepticism inspiraţia biblică şi

MILIŢA PĂTRAŞCU
ION THEODORESCU-SION
TACHE SOROCEANU

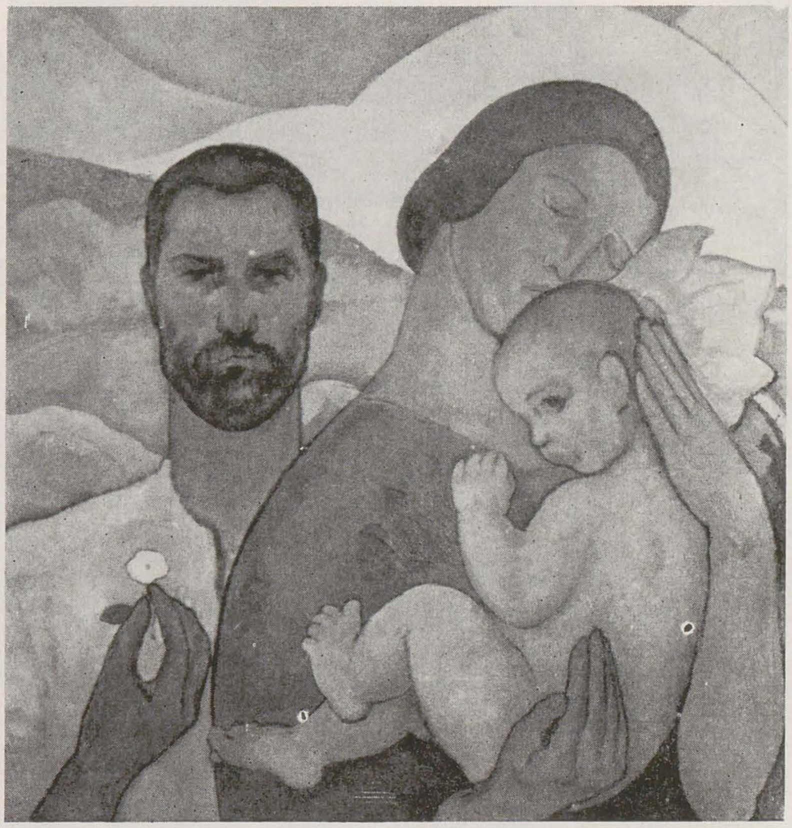
eficacitatea limbajului artistic modern. Apoi ideea de a-şi picta propriile sculpturi constructiviste, introduse ca elemente de natură moartă, motivul tabloului în tablou foarte răspîndit la scară europeană) fac din C. Michăilescu un artist în care se conjugă obsesiile timpului. Mai atragem atenţia asupra unui singur aspect în legătură cu pictura lui, dar care dobîndeşte o semnificaţie mult mai largă. C. Michăilescu declară la un moment dat: «... nu concep o activitate fără o metodă care / este / o metodă variabilă. O precizare ar însemna să-mi trădez un secret de fabricaţie, la brevetarea căruia ţin în mod excepţional». Cuvîntul «fabricaţie» este cel care atrage atenţia, cuvînt cheie pentru înţelegerea unei mari părţi din producţia artistică a acestor ani. Cisek vorbea şi el despre atmosfera de «laborator» a picturii lui Şirato. Clasicizantă (al doilea val de clasicizanţi se afirmă în 1930 cu *Grupul Nostru*) sau avangardistă, pictura interbelică românească simte şi ea, fie că o ia în serios, fie în derîdere «povara spiritului muzeal» de care vorbea Sedlmayr şi alţii, pe urmele lui. Artistul anilor '20 este un profesionist, un virtuoz, în măsură să jongleze dezinvolt cu stiluri cît de eterogene, el crede că arta se poate confecţiona, fabrica, manifestînd o infinită disponibilitate. Cum se împacă, de pildă, în cazul lui Şirato, cultul artei populare cu preţuirea lui Donatello pentru înaltul său profesionalism pe care, adaugă Şirato, artistul medieval nu-l avea, este desigur o întrebare.

«Realisme» şi avangardă în arta românească a anilor '20, feţe diverse ale unui aceluiaşi Zeitgeist, se cer mai atent privite, măcar şi numai pentru premoniţia pe care o conţin.



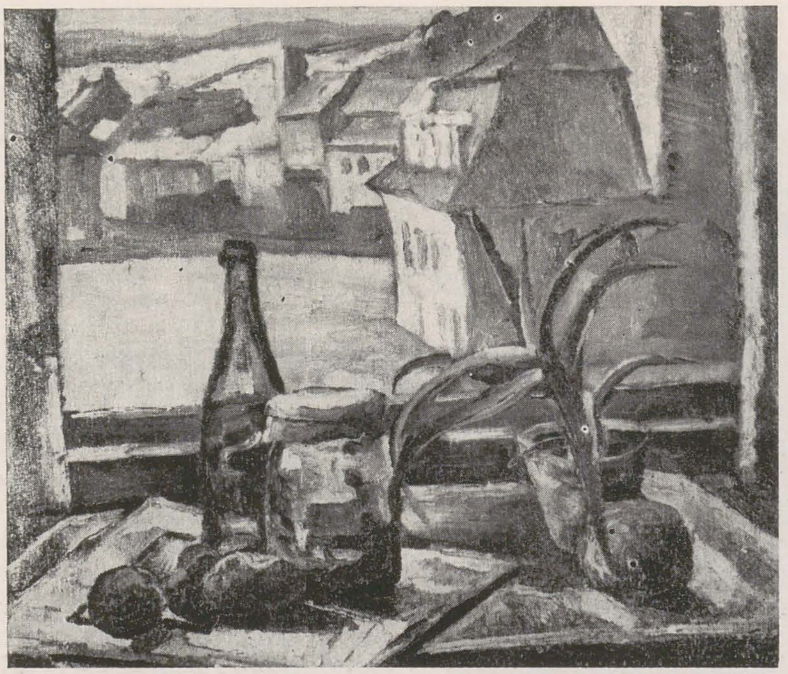
«noua obiectivitate» în opera unor pictori transilvăneni

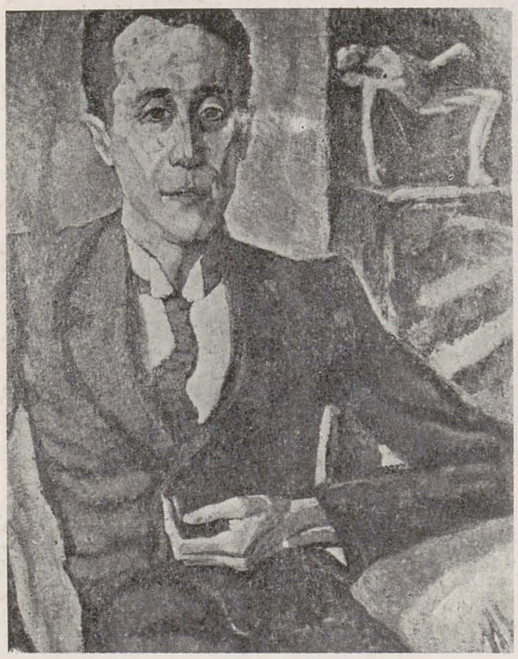
gheorghe vida



Ca un preambul la cele ce urmează, poate că nu este lipsit de interes să reamintim că noțiunea de modernitate a fost lansată de Baudelaire în 1863, în celebrul său text despre Constantin Guys. Definiția lui este următoarea: «. . . a degaja din modă ceea ce ea poate să conțină poetic, din istoric. Modernitatea înseamnă tranzitivul, fugitivul, contingentul». Dacă avangarda istorică la care adăugăm și expresionismul a însemnat, poate cu excepția constructivismului și a funcționalismului, tocmai captarea acestui tranzitoriu de care vorbea Baudelaire într-o expresie în continuă metamorfoză, tendințele figurative ale artei europene din anii 1919—1933, incluse în sfera cuprinzătoare a unui nou realism, numit cînd nou clasicism, realism magic sau «noua obiectivitate» (Neue Sachlichkeit în arta germană) converg către un dorit echilibru, ca o reacție la disoluția formei plastice, însoțită de un subiectivism exacerbat.
O serie de mari expoziții din ultimii ani cum ar fi cea intitulată *Les réalismes* din 1981, sau *Tendenzen der Zwanziger Jahre* din 1977 au demonstrat cu claritate o anume unitate stilistică și de viziune a acestor fenomene, cu toate deosebirile firești dintre grupări și artiști.
G. F. Hartlaub și Franz Roh operează aproape concomitent în 1923 și 1924 cu conceptele de Neue Sachlichkeit (Noua Obiectivitate) și realism magic, fiind influențați în aceste dezbateri teoretice de stilul «ingrist» al lui Picasso și de publicațiile grupării italiene «Valori plastici», cristalizate deci anterior.
Într-un remarcabil studiu, inserat în catalogul expoziției *Tendenzen der zwanziger Jahre*, Wieland Schmied sistematizează următoarele caracteristici ale noii obiectivități și ale realismului magic: o nouă fidelitate față de obiect, care se deosebește de pictura expresionistă foarte dinamică și generos rezumativă; o viziune nesentimentală, clară, ferită de emoții; orientarea privirii spre banal, cotidian, spre subiecte neînsemnate, ca și lipsa timidității în fața urîtului; izolarea obiectului; construcția statică a imaginii și sugerarea unui spațiu înghețat, golit de atmosferă; compunerea imaginii din detalii care nu formează o unitate organică, eliberarea imaginii de generalitate și urmele facturii picturale și în sfîrșit se constată o reificare a personalității umane. În ce privește cîmpul artei noastre, unde aceste tendințe au pătruns aproape sincron, prelungindu-se pînă spre deceniul patru al secolului XX, ele sînt vizibile într-o mai mică sau mai mare măsură, conform ecuației stilistice personale la artiști ca Tonitza, Ștefan Dimitrescu, Ressu, Theodorescu-Sion, Phoebus și artiștii din asociația *Grupul nostru*, ca și la mulți alții mai puțin proeminenți ca Tache Soroceanu sau Tache Papatriandafil. Urmărită din această perspectivă, așa cum au arătat în ultima vreme studiile aplicate întreprinse de Theodor Enescu, Icana Vlasiu sau Andrei Pintilie, o întreagă epocă artistică își dezvăluie organicitatea și se conturează mai ferm în contextul european. Însemnările noastre își propun să adauge la șirul celor atrași de această nouă viziune stilistică o serie de artiști transilvăneni, evident prezentați aici sumar, unii fiind insuficient fixați încă în conștiința publică.
Din rațiuni metodologice, vom încerca să deosebim doi poli ai acestei orientări, cel puțin așa cum apar ca linii evolutive convergente.
Astfel este necesar să fie menționat în primul rînd un grup de artiști din prima promoție a Școlii de Belle Arte din Cluj, înființată în anul 1925, grup gravitînd în jurul lui Tasso Marchini, artistul cel mai dotat al generației sale, stins tînăr, adevărat creator de școală. Dintre acești artiști menționăm pe Traian Bilțiu Dăncuș, Letiția Munteanu, Fülöp Antal Andor. Datorită personalității lui Tasso Marchini (atras și prin origine spre Italia) viziunea lor este esențialmente modelată de novecentismul italian, de neoclasicismul promovat de gruparea «Valori plastici». Dintre aceștia Tasso Marchini, Fülöp Antal Andor și Traian Bilțiu Dăncuș călătoresc în Italia, avînd deci un contact direct cu aceste manifestări pe care le-au asimilat însă nemimetic, în chip de componente stabilizatoare într-un proces benefic dirijat de o severă voință de stil. Printre artiștii italieni ai grupării «Valori plastici», cu care pot fi observate sesizante afinități se detașează Mario Broglio, Antonio Donghi și Felice Casorati. Din numeroasele exemple ce pot fi desprinse din opera fiecăruia, amintim doar în contextul mai larg al preferințelor tematice, ce revin cu o frecvență simptomatică, nudul, natura statică și portretul.
Astfel la seria de nuduri din 1933, datorate lui Tasso Marchini, semnificative pentru reificarea corpului uman de care a fost vorba înainte și pentru impersonalitatea și obiectivizarea voită se adaugă lucrarea datînd din 1938, *Nud dormind* de Traian Bilțiu Dăncuș sau portretul de grup *(Prieteni)* semnat de Fülöp Antal Andor, datat 1938.
O anumită factură decorativă ce nu exclude monumentalul, construcția arhitectonică mai accentuată la Tasso Marchini și Bilțiu Dăncuș (la acesta din urmă adăugîndu-se și conotațiile etnografice precise ale zonei Maramureș), o atmosferă rece, aproape metafizică, cu accentuarea detaliilor și a obiectelor aduse în prim-plan de o lumină clară, neutră, fără umbre, constituie semne distinctive ale acestui limbaj, de o mare coerență și percutanță a comunicării vizuale.
Desigur Tasso Marchini, de pildă, nu poate fi redus doar la această formulă stilistică, întrucît alte lucrări, fără să neglijeze soliditatea armăturii compoziționale, a formelor ce se detașează clar pe un fundal personalizat, mărturisesc, tocmai prin fervoarea pensulației, transcrierea subiectivă a datelor realului, alungată de reprezentanții noii obiectivități din imagine.

FÜLÖP ANTAL ANDOR
SABIN POPP





La artiști ca Fülöp Antal Andor este interesant de urmărit de asemenea o anume întoarcere la poeticile medievale ale stării de grație concretizată și prin admirația pentru un Giotto sau Fra Angelico. Pe de altă parte așa cum am arătat mai sus, la un artist ca Traian Bilțiu Dăncuș, aceste influențe se grefează peste o lume ancestrală, arhaică, constituită de civilizația rustică a Maramureșului, cu marea sa lecție de armonie și rafinament cromatic. Iată de altfel ce declară însuși pictorul într-o mărturie consemnată de Ion Groșanu: « Cromatismul viguros, dar distins și bine dozat, viziunea clară în organizarea lineară a suprafeței și formelor, simțul de proporții și stăpînirea mijloacelor structurale de exprimare plastică, în raport cu materialul în care se concretizează sînt cîteva din caracterele esențiale ale artei noastre populare primitive, demne de a-și găsi prin noi o continuare organică și în arta cultă ».
În paralel cu activitatea acestui grup fără un program propriu-zis clar definit, dar totuși sensibil particularizat, poate fi amintit și un alt pictor, puțin cunoscut astăzi, Vasarhélyi Z. Emil, autorul unei cărți interesante « Artiști ardeleni », ca și a unor portrete tipic « novecentiste », exangue și urmărind mai mult atributele caracteristice portretului de aparat. El se apropie de altfel de o anumită direcție a picturii maghiare din epoca, întemeiată de bursierii de stat trimiși la Roma, numită « școala romană ». Trecînd acum la o altă linie sau filiație posibilă cu tendințele noii obiectivități este necesar să amintim artiști ca Sandor Ziffer, Sándor Szolnay și Eugen Pascu, care în deceniile trei și patru mai ales au asimilat vizibile influențe din arta Germaniei post-expresioniste, dominată acum de realismul noii obiectivități. Este de asemenea interesant de știut pentru configurația picturii transilvănene că acești artiști au evoluat, ca și reprezentanții cei mai autentici ai curentului în Germania, de la expresionism spre noua obiectivitate. Ei nu vor atinge însă formulele puriste ale unui Schrimpf sau Kanold, păstrînd ceva din subiectivismul și fervoarea facturală a expresionismului.
Un portret de muncitor, recent intrat la Muzeul Județean din Baia Mare semnat de Sándor Ziffer și datat 1934, trimite la portretele lui Beckmann. Este lucrarea unde Ziffer este poate cel mai marcat de noua obiectivitate, în rest aceste influențe pot fi observate și în cîteva peisaje cărora li se imprimă însă o tensiune acută prin contrastele violente, suveran manevrate.
Un șir de portrete ale unor scriitori și artiști transilvăneni semnate de Sandor Szolnay pot fi subsumate cu destulă exactitate acestei tendințe, desigur ele nu exclud, ci dimpotrivă, accentuează valorile subiectivității. Apropierea de *Neue Sachlichkeit* ține mai curînd de maniera cromatică, de modul în care este conceput cîmpul imaginii, deci totul se deplasează în plan morfologic. Personalitate încă aflată într-un con de penumbră, practic necercetat în toate implicațiile uneori neașteptate, Eugen Pascu, sculptor ca formație și vocație ne-a lăsat o operă picturală variată și inegală ca valoare. Cîteva autoportrete și compoziții dovedesc pe lîngă cuprinzătoare reveniri la expresionismul și constructivismul din perioada tinereții și anumite semne tipice unui tipar « obiectivist ».
Nu am putea încheia această lacunară trecere în revistă fără a-i semnala, în acest sens, măcar pe unii pictori sași din sudul Transilvaniei, ca Hermann Konnerth (cunoscut și ca editor al lui Fiedler), Grete Csáky-Coponi și mai ales Hans Eder, care după ce au traversat experiența expresionismului au ajuns și la acest « Nachexpresionismus », desigur nu în chintesențele lui puriste, ci firesc și fără rupturi, cu păstrarea unor cîștiguri formale și de viziune importante, din repertoriul vast al expresionismului. În concluzie deci, un echilibru particular, adesea fragil, dintre tendințe contradictorii se instituie după părerea noastră ca o trăsătură distinctivă a acestor artiști, structuri permeabile marilor curente stilistice europene, rămînînd în același timp uneori rigizi și conservatori, ceea ce exprimă în ultima instanță o « forma mentis » simptomatică, a cărei cunoaștere va putea fi adîncită de studii viitoare.

HANS EDER
S. SZOLNAY
HANS EDER
HANS EDER
TRAIAN BILȚIU-DĂNCUȘ

alte „zări și etape" — o estetică a expresionismului în presa românească

doina uricariu

Hans MATTIS-TEUTSCH

1. Paradoxul seriilor estetice

În 1946, scriindu-și prefața la volumul *Le sang d'un poète*, Jean Cocteau alegea drept motto o frază din Montaigne: « Majoritatea fabulelor lui Esop au mai multe sensuri și înțelesuri. Cei ce le mitologizează aleg din ele un chip și anume cel care se potrivește fabulei, dar pentru cei mai mulți acesta nu-i decît chipul dintîi, de suprafață; există însă și altele, mai vii, mai esențiale și lăuntrice, pînă la care n-au știut să pătrundă ». La o privire mai puțin gravă, orice intrare în scenă a unui curent artistic și orice dispută a vechilor și modernilor ne propun o fabulă despre creație, un soi de competiție a identităților, amintindu-ne întîmplările unui bestiar esopic. Realitatea și idealitatea își proclamă rînd pe rînd supremația, hegemonia înțelepciunii și solarității se vede înlocuită de cea a dinamismului și demonismului și mereu un batracian se umflă în piele visînd să atingă dimensiunile uriașului patruped ce-l complexează, încercînd să realizeze astfel un *decalc*, o mult prea rîvnită *mimesis* pentru a intra în alte tipare. Ispita e pedepsită pînă la urmă și are loc explozia și disoluția celui prea trufaș, vinovat că a rîvnit o dezmărginire ce însemna renunțarea la propria-i ființă.

Comparatismul, sursologia au căzut, la vremea lor, în capcana acestui scenariu esopic. A existat o evidentă crispare în căutarea influențelor și similarităților, gest uniformizator căruia Georges Poulet îi opune, în *La poésie éclatée* « o tentativă de diferențiere », « o perspectivă inversă », subliniind « individualitatea radicală » a celor pe care sîntem tentați să-i confundăm, înlocuirea deci a unei critici de tip analogic cu o interpretare accentuînd « la dissimilarité des talents ».

Aceeași nevoie de singularizare îl va fi determinat pe Cocteau să-și aleagă citatul din Montaigne, transcris anume pentru cei care-i etichetaseră filmul *Le sang d'un poète* drept suprarealist, deși el fusese imaginat într-o vreme cînd suprarealismul nu exista. Gîndul lui Montaigne ar fi putut să fie adus drept argument și de pictorii care-și refuzaseră etichetarea lor ca expresioniști, un Rouault de pildă, căruia istoricul de artă nu-i află totuși locul decît . . . printre expresioniști. Pentru a complica paradoxul înserierii artistului trăind o condiție ce-l obligă tocmai la ieșirea din serie, să ne reamintim că prima oară s-a vorbit de expresioniști în 1911, trimiterea făcîndu-se la cei unsprezece pictori fauviști, între care se afla și Picasso, prezenți la cea de-a XXII-a expoziție de la Berliner Sezession.

Paranteza noastră prea amplă se vrea ea însăși o fabulă despre semnificarea simplistă a contactelor dintre culturi și spiritualități. Cu atît mai mult cu cît investigarea strict documentară a acestor contacte e într-o fază de început, dacă nu de fermă reconsiderare.

2. O absență semnificativă

Firește nu întotdeauna, la început a fost cuvîntul, și dacă el a fost, și-a impus dintr-o dată condiția de operă, scăpînd de sub iminența etichetărilor. În momentele de autentică emancipare a individualității artistice, ontologia pune în umbră glossologia. Libertatea cu care a fost asimilat expresionismul de conștiința artistică românească pare să fi pus în umbră însuși expresionismul, invocat cu exagerată parcimonie de critica și istoria noastră literară.

Să fi fost vorba de un accent pus pe disimilarități și nu pe similarități? Impresia mai generală e că rezervele, marcate de un « conservatorism » bine temperat, vin din opinia că tipologiile estetice au rostul unor ape freatice subterane, nefiind nicidecum niște izvoare directe ale creației.

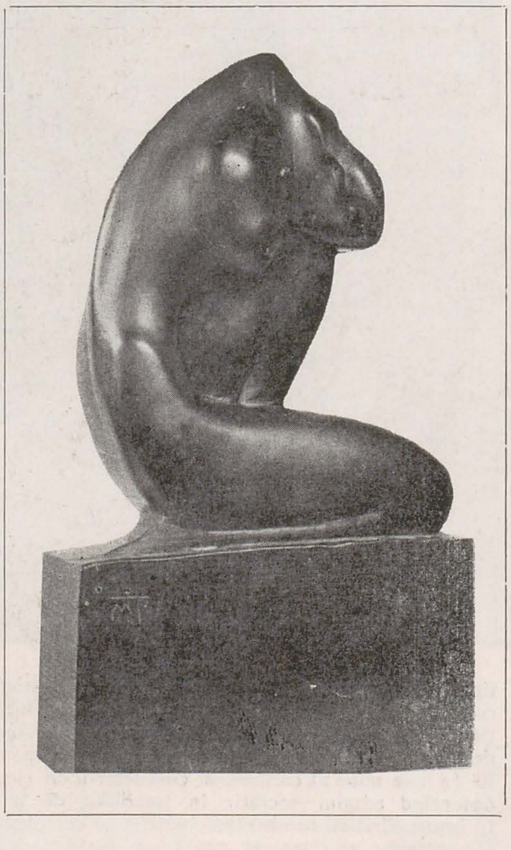
Sînt asumate acum contactele spirituale de tip *catalitic*, mediate, după teza lui Blaga, mai ales de confluența cu cultura germană. *Spațiul mioritic*, tipărit în 1936, face distincția între influențele culturale *modelatoare* datorate îndeosebi civilizației franceze și influențele *catalitice*, exercitate de spațiul german, înlocuind imperativul decalcului (« fi ca mine ») cu acela al cunoașterii de sine, potențînd adagiul socratic în imboldul de a fi tu însuți. Criticii români interbelici n-au complexul etichetărilor și chiar cei mai aprigi susținători ai modernismului sînt prudenți (rezervați) cînd e vorba să facă trimiteri la concepte în vogă, iar dacă le fac, sensul e mai degrabă peiorativ, transformînd judecata de existență în judecată de valoare. Nu întîmplător remarcabila analiză a lui Ov. S. Crohmălniceanu despre *Literatura română și expresionismul* debutează cu observația că, parcurgînd *Istoria literaturii române contemporane* a lui Eugen Lovinescu a descoperit, cu surpriză, că tocmai cel ce afirmase evoluția sincronică a literaturii europene « vorbește extrem de rar și fără nici o stăruință specială » despre expresionism, socotind drept abuzivă caracterizarea stilului epocii, « prin tendința spre absolut, tipic, anonimat, adică de expresionism ». În *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* a lui G. Călinescu există o aceeași atitudine reticentă față de expresionism și chiar dacă referințele sînt mai dese decît la Lovinescu, ele nu accentuează un val, ba chiar mai mult, în cazul lui Blaga, expresionismul e socotit drept un cusur al dramaturgiei. Nici cursul de poezie *Principii de estetică* (1938), unde există prelegeri despre dadaism, futurism, suprarealism și ermetism, nu se referă de loc la expresionism, absență edificatoare pentru convingerile criticului, împărtășită și de alte voci de prim plan ale epocii. Eclipsele acestea depășesc cadrul strict interbelic al receptării, existînd o inerție a reticenței față de expresionism, omologat la noi mai ales prin ecourile din plastică.

3. Marea deschidere a presei românești interbelice

Dinamica presei românești interbelice dezminte această aparentă placiditate, eclipsînd pînă la urmă conservatorismul ce se ascunde în spatele unui modernism, mai mult sau mai puțin afișat de marile voci ale criticii. Încă o dată se confirmă ideea că artiștii și uneori scriitorii de plan secund ai istoriei literare sînt cei ce înregistrează primii mutațiile estetice, fiind mediatorii cei mai febrili ai noului, galvanizatorii lui, un soi de Hermeși ai ideilor de ultimă oră. Conștiința critică și creatoare de ofensivă, iar nu expectativ-defensivă, consacră pulsiunile unor curente înregistrate abia după maree succesive de criticul și istoricul literar, atras de repaosul de dinainte și de după « tulburarea apelor ». Revistele, în schimb, reflectă mai mult decît orice istorie literară acest vertij al mutațiilor și campaniilor estetice.

Din *Istoria* . . . lui G. Călinescu aflăm ceva despre expresionismul lui M. Săulescu din *Săptămîna luminată* (1913) de « pictura simplificată, viu policromă, mai mult expresionistă decît impresionistă . . . » a lui Adrian Maniu, de amestecul de neoromantism, neoclasicism și chiar de expresionism din poezia lui Al. Philippide, de contactul cu modernismul german vizibil la Aron Cotruș sau de posibila apropiere ce se poate face între H. Bonciu și scriitorul german de tip Werfel. Dacă răsfoim însă *Cronica* pe care o conducea Tudor Arghezi ne izbește mai întîi grafica publicației și acea violență a liniei din desenele lui Șirato. În revista *Ostland* ce se tipărea în 1919 la Sibiu apar frecvent reproduceri după picturile sasului Hans Eder, valorificînd o evidentă viziune expresionistă, cînd nu ne trimit direct la portretele lui Kokoschka, precum *Der Sterbende*. In *Ostland*, altfel destul de conservatoare, e publicat un articol al berlinezului Ernst Lissauer despre Hans Eder care vorbește despre

« nemaicunoscuta putere (mit unerhörter Kraft) cu care țîșnesc flăcări din aceste tablouri ». Cuvîntul « ardoare » (Inbrust), des folosit de expresioniști, e prezent în același articol unde « genealogia » lui Eder e găsită în Johannes aus der Apocalypse, Dürer, Munch și Franz Marc. Grafica Gretei Czaki-Copony și xilogravurile și linoleumurile lui Mattis Teutsch, alături de coperțile și ilustratiile făcute după desenele lui Eder din revista *Das Ziel* vădesc un stil categoric expresionist. Manifestele acestor reviste precum și cele tipărite în *Nerv* și *Das Licht* sînt redactate într-un limbaj expresionist, abrupt, sincopat frenetic, plin de majuscule și semne de exclamație. În 1920 apare la Brașov *Frühling* cuprinzînd niște caiete de poezie și proză, texte aflate sub semnul activismului, folosit în accepția pe care i-au dat-o Kurt Hiller, Ludwig Rubiner, Heinrich Mann, Franz Pfemfert, Ernst Bloch, Kurt Pinthus, Alfred Wolfenstein, Gustav Landauer, reflectînd tendințe promovate în *Die Aktion* (1911—1932) circumscrise și în formula « Omului Nou » (Der Neue Mensch) pe care o vom întîlni și în programul grupului *Criterion*.
În 1924 apare la Sibiu *Klingsor*, cea mai importantă publicație din Ardeal, înrudită cu cercul *Der Brennen* din Insbruck. Aici au colaborat Theodor Däubler, Iwan Goll, Alfred Henschke, René Schickele și tot aici s-a scris despre Alfred Wolfenstein, Alfred Döblin, Georg Kaiser, Franz Kafka, Ernst Toller, tipărindu-se și primul studiu despre influența lui Rimbaud asupra lui Trakl. Primul număr din *Klingsor* se deschidea cu un text al lui Heinrich Zillich intitulat *Aufruhr* (Tumult), alt cuvînt nelipsit din manifestele expresioniste.
Hans Eder și Mattis Teutsch au expus și la București. Revista *Gîndirea* a reprodus în trei numere consecutive din 1923 tablouri ale lui Hans Eder însoțite de un comentariu elogios. Despre Hans Eder va scrie nu numai Oskar Walter Cisek, ci și Blaga, care-i consacră un portret în numărul 379 din *Cuvîntul*, text reprodus în *Ferestre colorate* (1926) și ulterior în *Zări și etape* (1968). Răsfoind *Gîndirea*, descoperim reproduceri după pînzele lui Konnereth, Kimm ori Czaki-Copony, pictori sași ce deschiseseră expoziții patronate de revista *Das Ziel*. Mattis Teutsch e prezent în paginile *Contimporanului*, organul constructivismului românesc, fiind apreciat nu numai în cercurile avangardiste de la noi. Viziunea abstractă și geometrică a gravurilor sale în lemn ori a linoleumurilor e regăsibilă în sintaxa imaginară a unor poeme ce trăiesc, astfel, într-o revelatoare proximitate și afinitate pe aceeași pagină de revistă. *Gîndirea, Cugetul românesc, Universul literar, România literară* a lui Rebreanu cuprind tot soiul de recenzii, articole, note, traduceri și informații interesînd mișcarea expresionistă. Oskar Walter Cisek e un remarcabil mediator în acest sens. Începînd din 1919 apare săptămînalul *Ideea europeană* ce tipărește pe prima pagină un desen, comentat în cuprinsul revistei de Ștefan Nenițescu. Asemenea lecții vii de plastică și cultură îi vor prezenta cititorilor pe Alfred Kubin, Franz Marc, Pechstein, Nolde și Masereel. Cronicile plastice ale altor reviste se referă amplu la Barlach, Klee, Kokoschka, Kandinsky. Pictura și grafica românească trăiesc un moment expresionist incontestabil. O. Han, comentînd în 1921 expoziția Iser într-un număr din *Gîndirea* subliniază expresionismul acesteia. Despre expresionism putem vorbi și la Marcel Iancu sau M.H. Maxy chiar dacă *Rampa* (numărul 2160 din 1925) indică într-o *Convorbire cu pictorul și arhitectul Marcel Iancu*, caracterul tranzitoriu al unei opere « îndelung mistuită în focul zilelor și nopților sălbatice, revoluție *prin expresionism spre abstracție* » (s.n.). Tot în *Rampa* (numărul 2157 din 1925) găsim o convorbire cu pictorul M. H. Maxy, simptomatică pentru cel ce vrea să cunoască și rezervele față de expresionism ale plasticienilor de oriunde. Expresionismul e privit ca o « cercetare literară », ca « un romantism modern îmbîcsit de extaze momentane în care pictura joacă un rol inferior », dar atitudinea față de el e una de asumare: « Creem, pictînd, organisme vitale, sub imboldul situațiilor inspiratoare. Frica, bucuria, nebunia, grozavul, grotescul, extazul sînt elemente preponderente la baza tablourilor noastre . . . » în care intensitatea e « elementul de preț ». Cuvintele lui M. H. Maxy ar putea fi rostite de oricare din marii expresioniști. El a expus de altfel și la Berlin, sub egida grupului *Sturm* și cu sprijinul nemijlocit al lui Herwarth Walden. În 1924, Eugen Filotti rostește o conferință despre expresionismul lui Brâncuși, prilejuită de vernisajul primei expoziții internaționale de artă nouă deschisă la București. Și Blaga în *Noul Stil, Fețele unui veac* (ed. Librăriei Diecezane, Arad, 1925) reprodus în *Zări și etape*, îl va apropia pe Brâncuși de Barlach, Archipenko și Belling. O fază expresionistă cunoaște și Victor Brauner. Mai puțin cercetată este influența pe care el sau Brâncuși au avut-o asupra literaturii române în catalizarea acelui « extaz abstract » de care vorbea Blaga, în iminența unei depersonalizări ce modelează suflete chinuite de o panică apocaliptică, în descărnarea unor ființe ce vegetează, în acel primitivism hiperrafinat.
Există, de altfel, în apropierea românilor de expresionism aceeași tensiune a căutării și găsirii de sine, luminată și în fabula lui Nietzsche *Despre trei metamorfoze*, povestită cu tîlc în *Also sprach Zarathoustra!* Spiritul ar cunoaște trei metamorfoze, devenind mai întîi cămilă, apoi leu iar în cele din urmă copil. Încărcat, purtîndu-și povara ca orice animal cu șalele solide, resemnat cu această condiție de « hamal », el se îndreaptă spre deșert, unde survine cea de-a doua metamorfoză a lui, și transformat în leu, cunoaște faza leonină a cunoașterii, rostind răspicat « Vreau », « Eu vreau » în fața marelui dragon ce i-ar cere obediență, numindu-se de altfel *(Tu)*, *Trebuie* și declinîndu-și prin nume un imperialism al imperativului în relația cu celălalt. « Să te creezi ca libertate și să rostești un sănătos Nu, chiar în fața datoriei; pentru aceasta, frații mei, e nevoie de leu. » Dar de ce mai e nevoie de cea de-a treia metamorfoză, odată cucerită libertatea? « Inocență e copilul și o uitare și o renunțare, e un joc, o roată care singură pe sine



se rotește, o mișcare primordială, o sănătoasă rostire a lui Da. » Cele trei metamorfoze punctează o dinamică a creației, a smulgerii de sub tutela oricărei înserieri nivelatoare. Căci precum accentua Cocteau, interesează minoritățile și individualitățile în artă, iar nu majoritățile.
Tudor Vianu se arată a fi cu mult mai receptiv față de expresionism decît Lovinescu sau Călinescu. El depășește nivelul curiozității și al adeziunii propunîndu-ne un spațiu profund nuanțat al reflexivității. În volumul *Fragmente moderne* (1925) există o amplă meditație estetică: *Expresionismul*. Tot lui Vianu îi datorăm o *Notă despre litografia lui Munch, Camera mortuară* și un studiu intitulat *Note asupra cubismului* care analizează acea lucrare fundamentală pentru istoria artei moderne *Abstracție și empatie (Abstraktion und Einfühlung)* a lui Worringer. Tudor Vianu depășește cadrul minor al înțelegerii expresionismului, dovedindu-se poate conștiința critică și estetică cea mai autorizată în înțelegerea poziției centrale pe care și-a cîștigat-o curentul nu numai în Germania, ci « în cultura idealistă a timpului ». « Astăzi, în Germania nu numai pictura și sculptura — cu Oskar Kokoschka, Kandinsky, Emil Nolde, Franz Marc, Pechstein, Lehnbruck, Barlach ș.a. au devenit expresioniste, dar și muzica, teatrul și poezia urmează aceeași cale. E o mișcare generală și amplă. Și, desigur, una din manifestările cele mai însemnate în cultura idealistă a timpului . . . »
În anul 1921 avea să se creeze grupul « Poetis » în jurul lui Ion Marin Sadoveanu. El își propunea să declanșeze o înnoire radicală a vieții teatrale și, nu întîmplător, primele conferințe sînt consacrate mișcării expresioniste. Eugen Filotti va vorbi despre Wedekind, iar Ion Sîn-Georgiu despre Georg Kaiser și Hasenclever. A. Dominic care ținuse o expunere despre Strindberg și care fusese la Berlin unde i se reprezentase în 1922 o piesă de coloratură strindbergiană — *Sonata umbrelor* (1922) la Neues Theater am Zoo, a tipărit în *Gîndirea* nr. 2/1922, un articol plin de interesante sugestii cu titlul *Germania intelectuală* de astăzi.
Ion Sân-Georgiu căruia îi datorăm și un amplu studiu despre *Lirica germană contemporană*, tipărit în 1927, a publicat în *Adevărul literar și artistic* mai multe articole despre *Expresionismul dramatic*, reluate în *Cercetări critice*, vol. I, scos în 1923 la editura «Cultura neamului românesc ». Informația germanistului Ion Sân-Georgiu e remarcabilă, bazîndu-se pe lucrările lui Manfred Schneider *(Der Expressionismus im Drama)*, Bernhard Diebold *(Anarchie und Drama)*, Kasimir Edschmid *(Uber den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung)*, nume des invocat și în publicistica lui Emil Botta, H. Heiss *(Von Naturalismus zum Exbresionismus)*, Ernst Michel *(Der Weg zum Mythos)* și M. Freyhan *(Das deutsche Drama der Gegenwart)*.
Și în revista *Contimporanul* aflăm trimiteri importante la teatrul german al vremii. Un text manifest al lui Friedrich Sternhal e însoțit de o notă a lui Felix Aderca, susținător fervent al necesității de a depăși o univocă atenție acordată culturii franceze, idee promovată ulterior și de generația Criterion. Aderca va scrie în *Contimporanul* despre Fritz von Unruh, în *Mișcarea literară* despre Georg Kaiser, în *Rampa* despre Franz Wedekind (« Ne întoarcem fața către adevărata noastră zare și strigăm FRANZ WEDEKIND ») și despre *Teatrul abstract, adevăratul teatru abstract*.
În această emulație a discuțiilor provocate de expresionism nu trebuie omisă contribuția lui Mihai Ralea tipărită de revista ieșeană *Viața Românească*, ostilă mai degrabă modernismelor. *Scrisoare din Germania* definește pertinent tendințele literaturii expresioniste, pornind de la deosebire între *impresie* și *expresie* și stabilind tentația integralistă, ca procedeu expresionist în opoziție cu atomismul și asociaționismul specific altor tendințe artistice. *Rampa*, cea mai frecventă publicație teatrală românească, face o reclamă neobosită ciclului de conferințe inaugurat de grupul « *Poesis* », tipărește traducerile lui H. Bonciu, *Sonetele către Ead* ale lui Wildgans, discutînd mereu creația lui Wedekind, Hasenclever, Toll sau Kaiser. Tot H. Bonciu traduce pentru *Rampa* versuri din poezia modernă germană și austriacă, prezentînd nume mai puțin cunoscute, un Erich Mühsam, un Richard Schaukel, un Alfons Petzold.
Poezia și proza germană expresionistă se află în centrul atenției publicațiilor românești, dovadă frecventele comentarii pe marginea scrierilor lui Heinrich Mann, Kafka, Max Brod, Döblin, Edschmid, Leonhard Frank. În *Universul literar* Oskar Walter Cisek se ocupă de « Cartea germană ».
O situație privilegiată cunoaște poezia germană, lirica expresionistă fiind tradusă masiv în revistele românești. Contribuția cea mai deosebită în promovarea liricii germane o are revista *Cugetul românesc*, unde Oskar Walter Cisek tipărește numeroase portrete ale poeților germani, însoțite de traduceri din opera acestora realizate în colaborare cu Ion Fillat. Aici apar Trakl, Iwan Goll, Else Lasker-Schüller, Theodor Daubler (prieten bun al lui Oskar Walter Cisek).
Despre lucrarea lui Ion Sân-Georgiu consacrată *Liricii germane contemporane* am mai vorbit. Împărțită în șase capitole, ea prezintă numeroși scriitori citiți în original: Max Barthel, Johannes Becher, Gottfried Benn, Theodor Daubler, Alfred Ehrenstein, Iwan Goll, Walter Hasanclever, Max Hermann-Neise, Georg Heym, Kurt Heynicke, Jacob von Hoddis, Wilhelm Klemm, Else Lasker-Schüller, Rudolf Leonhard, Heinrich Lersch, Alfred Lichtenstein, Kurt Liebmann, Ernst Lissauer, ErnstWilhelm Lotz, Karl Otten, Rudolf Paulsen, Alfons Petzold, Ludwig Rubiner, Wilhelm Ruge, René Schickele, Lothar Schreyer, Ernst Stadler, Leo Sternberg, August Stramm, Georg Trakl, Armin Wagner, Anton Wildgans, Alfred Wolfenstein și Paul Zech.
« Expresionismul s-a înfățișat ca o mișcare extrem de deschisă » la noi, impunîndu-se ca un fenomen de *pseudomorfoză* (după Ov. Crohmălniceanu), adică « încorporat în alte tendințe mai manifeste », trăind o viață subterană, de unde și slabul ecou înregistrat în critica și istoria noastră literară. Exegeza noastră a rămas tributară, din acest punct de vedere, unui

«orizont al așteptării», lipsit nejustificat de turbionul «noilor expresioniști» așa cum i-au pictat un Van Gogh, un Ensor, un Nolde sau un Edward Munch, dar și poezia lui Blaga, Adrian Maniu, Bacovia, Al. Philippide, Aron Cotruș, Ion Vinea, B. Fundoianu sau Emil Botta, în care regăsim acea *Menschheitsdämmerung*, însemnînd deopotrivă crepuscul și auroră a umanității, dacă e să trimitem la titlul celei mai importante antologii de poezie expresionistă editată în 1919 de Kurt Pinthus și reeditată ca atare după patru decenii, în 1959.

4. *Audiatur et altera pars*

Deschiderea spre alte «zări și etape» a culturii române cunoaște în perioada interbelică o ultimă mare mișcare de ecloziune, grație *Asociației de arte, litere și filosofie Criterion* din care fac parte Mircea Eliade, E. M. Cioran, Eugen Ionescu, Constantin Noica, Petru Comarnescu, Mircea Vulcănescu, Mihail Sebastian, ș.a. Apariția și succesul înregistrat de *Criterion* nu s-ar putea explica fără această deschidere spre modern și spre nou cu ample ramificații în spațiul cultural românesc interbelic.

În afară de presa interbelică, un document prețios pentru înțelegerea rezonanței avute de generația de la *Criterion* îl constituie volumele autobiografice ale lui Mircea Eliade: *Fragments d'un journal* (I), *Mémoire* (I), *Les promesses de l'équinoxe* și *L'épreuve du labyrinthe*. După apariția *Itinerariului sentimental* — foileton cuprinzînd douăsprezece articole publicate de Mircea Eliade în *Cuvîntul* (sept.-nov. 1927) «la querelle des jeunes» atinge apogeul și *Gîndirea* tipărește *Manifestul Crinului Alb* (Anul VIII, 8—9, 1928). *Tiparnița literară* publică ancheta despre spiritualitate la care participă Blaga, Goga, Iorga, Crainic, Lovinescu și numeroși reprezentanți ai tinerei generații, viitorii criterioniști (Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu, Mihail Sebastian, Ionel Jianu) Sandu Tudor și Radu Dragnea de la *Gîndirea* și Șerban Cioculescu de la *Kalende*.

În *L'épreuve du labyrinthe* Mircea Eliade rememorează starea de spirit a criterioniștilor: «On se préparait enfin à une véritable ouverture»: «Nous étions libres de découvrir non seulement les sources traditionnelles, c'est-à-dire la culture classique et la littérature française, mais aussi tout le reste». Acest rest e aproape Totul: Italia, India, Orientul la Eliade, America la Petru Comarnescu, culturile scandinave, Kierkegaard, Germania, Rusia la Cioran, un Tot aflat într-un efort continuu de a defini ființa națională și de a proiecta cultura română pe o orbită universală. Conferințele ținute în sala Fundațiilor au debutat cu o dezbatere despre Freud. Au urmat Gandhi, Lenin, Chaplin, Proust, Gide, Bergson, Picasso, Stravinsky, romanul românesc contemporan, arta modernă în România, Statele Unite și cultura americană, Asia văzută de Occident ș.a. Principiul director era *audiatur et altera pars*. Folclorul muzical românesc, ciclul de jazz, muzica asiatică și primitivă au făcut obiectul unor conferințe de inițiere muzicală ținute de Stahl, Comarnescu, Mircea Eliade. *Criterion* a organizat numeroase expoziții de artă unde au fost prezentați plasticieni consacrați și tineri de valoare: Henri H. Catargi, Marcel Iancu, Maxy, Margareta Sterian, Micaela Eleutheriade, Cornelia Michăilescu, Henri Daniel, Cornelia Babic, P. Iorgulescu-Yor. În revista *Azi* și în *Discobolul* se pot citi cronicile la aceste expoziții.

5. *Omul nou*

Revista *Criterion, Revista de arte, litere și filosofie* cu cele șapte numere scoase între 15 octombrie 1934 și martie 1935 e o dovadă ea însăși peremptorie pentru autentica deschidere culturală a criterioniștilor, pentru profundul interes acordat problemelor culturii naționale. În intervalul 1927—1935, grupul *Criterion* a propus un model uman și intelectual, polarizat de unul din cercetătorii programului său (Liviu Antonesei, *Le moment Criterion: Un modèle d'action culturelle* în *Culture and Society*, edited by Al. Zub, Ed. Acad. R.S.R., Iași 1985) sub semnul dublu al lui Theseu și Prometeu. Ideea obsedantă a textelor programatice a fost aceea de a propune un Om nou, un om complet, vizînd o *umanitate integrală*. Proiectul *Omului nou* a stat la baza a numeroase construcții spirituale în secolul XX. Aceeași sintagmă a fost un leitmotiv al expresioniștilor și nu doar al lor. Deschis spre experiență (*le vécu, trăirea*) *omul nou* al lui Eliade, Comarnescu, Vulcănescu, Cioran răspunde unei febrile necesități lăuntrice, ilustrînd nevoia de a depăși o criză a epistemologiei. Textele, cărțile, opera criterioniștilor circumscriu o acțiune culturală care a creat efectiv valori, valori naționale și universale. În *Dimensiunea românească a existenței*, text scris de Mircea Vulcănescu în 1943 și retipărit în *Caiete critice* nr. 1—2, 1983, s-a subliniat poate rolul fundamental avut de generația *Criterion*, acela de agent care «trezește sentimentul gravității existenței, periodic, punîndu-l pe om față în față cu el însuși și respondabilitățile lui».

Omul nou, deschis spre alte «zări și etape», spre integralism «complectitudine» și experiență (în sensul de *Erlebnis*, *le vécu*, după Mircea Eliade) omul gravității și responsabilității potențate de amplitudinea și adîncimea orizonturilor sale este modelul cel mai fertil pe care ni l-au lăsat interbelicii. Cunoașterea lui, precum în fabula celor trei metamorfoze, nu poate avea ca morală decît voința de a fi plenar tu însuți.

p. 12
Hans MATTIS-TEUTSCH: Nud

p. 13
TASSO MARCHINI: Femeie în galben

desenele lui eugen gâscă sau eseu despre poetica purității

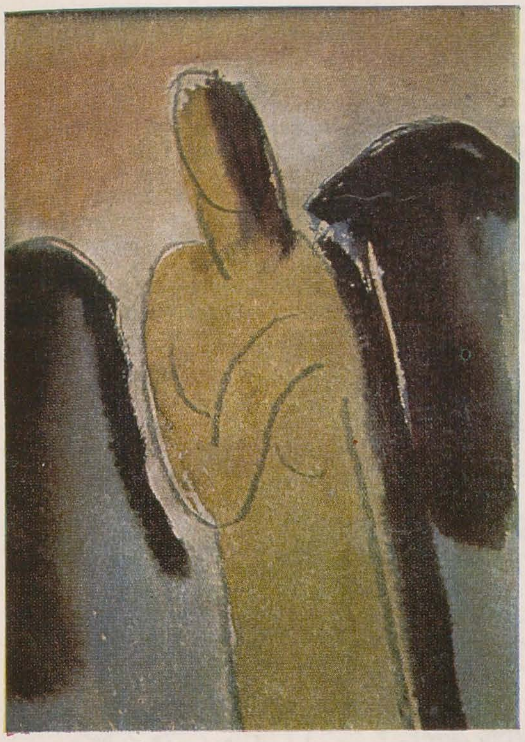
gheorghe vida

Creația lui Eugen Gâscă constituie un fenomen artistic extrem de semnificativ pentru modul în care un artist și-a găsit un drum propriu, pe care l-a urmat apoi cu o admirabilă consecvență, un drum care să-i aparțină în exclusivitate, izvorînd din eul său profund, păstrat în nealterata sa puritate și candoare, cu toate încercările dramatice la care a fost supus. Această poetică plastică singulară, pe care încercăm s-o ilustrăm prin desen, întrucît ni se pare că în el îl citim pe artist, cunoscut ca un remarcabil pictor de altfel, « in statu nascendi », în numeroase schițe de mici dimensiuni în aparență, fugare notații, bruioane de compoziții, unele acuarelate, păstrînd în traseul liniei o mare siguranță, fiind elaborate cu o aspră voință de stil, o voință acaparantă, care se împacă foarte bine cu un anume primitivism aflat între neobizantinism și expresionismul ca stare de suflet. Iată cei doi poli între care se situează viziunea sa atît de originală, care s-a impus revelator începînd cu anii 1934—1935, cînd și-a organizat primele expoziții personale, după serioase studii academice, a căror substanță însă nu-l mai satisfăcea nici pe plan etic și cu atît mai mult estetic.

Mediul transilvănean, zona Mureșului mai ales, a fertilizat hotărîtor orizontul plastic al artistului; de asemenea pot fi subliniate multiple afinități cu gîndirea lui Blaga, unul din marii mentori ai generației lui Eugen Gâscă, dar desigur toate acestea ar rămîne pure generalități, fără apropiere de formula atît de aparte a personalității sale, aceea a unui visător candid, călător spre lumea esențelor. În acest sens autoportretul său din tinerețe, realizat cu mijloace « clasice », dar totuși încadrîndu-se în seria de compoziții avînd o aură simbolică, prin expresia ochilor și alternarea magistrală, din estompe, a zonelor de umbră și lumină oferă o cheie în descifrarea procesului misterios prin care se făurește o personalitate artistică de excepție.

Multe schițe din acești ani vehiculează simboluri cu o sferă semantică amplă, operînd în zona consonanțelor cosmice dintre umanitate (sugerată de nuduri feminine unduitoare) și o natură dominatoare, atotcuprinzătoare. Gestul oficierii ofrandei florale, un adevărat ritual al comuniunii cu cosmosul, eliminarea oricărui balast narativ, literaturizant, evident chiar și în compozițiile cu vagi aluzii biblice, transformă aceste desene într-un fel de psihograme

Schiță
Schiță
Schiță
Schiță
Schiță



sensibile, mărturisind tensiunile artistului către un echilibru edenic, într-o lume dezaxată și sfîșiată de contradicții. Stilizarea sa, modul său de reducție și schematizare nu face nici o deosebire între o floare, relief sau siluetă umană, toate contopindu-se sublim împăcate, într-un spațiu arcadic visat. Nu este vorba de acea Arcadie din simbolismul plastic european (la un Hans von Marees) de pildă, cu puternice accente literare, ci regăsirea unei instinctualități elementare, a unei simplități căre însă nu este extatică (și aici artistul se deosebește și de neobizantinismul unui Sabin Popp), ci dimpotrivă, dinamică și participantă la ritmurile existențiale.

Natura lui Eugen Gâscă este străină și de natura « demonică » a unui Segantini de pildă, cu care există însă unele similitudini pe un plan mai general. Existențialismul său, cu tentă expresionistă, constituie, așa cum am amintit la început, celălalt pol al sensibilității sale figurative, generatoare de forme nesofisticate, fiind animat de o vînă robustă cu rădăcini în folclorul transilvănean. Această poetică plastică originală, configurată de artist în deceniile trei și patru ale secolului XX a fost apoi continuată pe un plan superior, de meditație filosofică în anii '70, '80 și în ultimele creații. Dacă ne referim numai la desene observăm prezența unei naturi telurice, proteguind figuri monumentale, desigur în filiația elegantelor siluete rimînd cu unduirea dealurilor din tinerețea sa artistică, dar aflate acum într-un raport de egalitate, aproape devenind la rîndul lor « naturi » uriașe, stihiale, sau alteori accentul cade pe copacii singuratici, ghidînd privirea spre vaste și poetice orizonturi. Aceste elemente vor fi savant reorchestrate apoi în pictura lui Eugen Gâscă, plenar și suveran dezvoltată, ca o adevărată lume guvernată de legi și rituri proprii. Aceste însemnări sumare și fatal dezmembrate au avut doar rolul de a contribui modest la o prețuire mai justă a unui artist de mare vocație, care va putea să ocupe, credem, un loc privilegiat în conștiința afectivă a publicului.

viorel mărginean — teatralitate, zbor, labirinturi ale culturii

călin dan

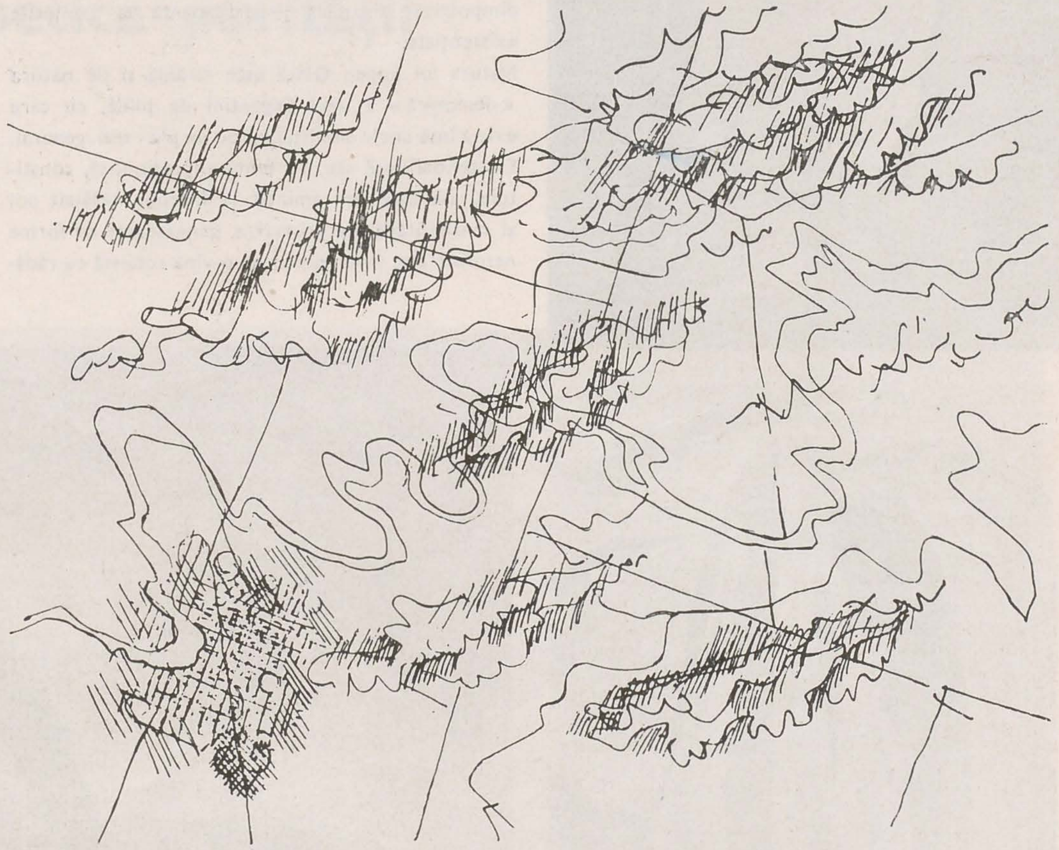
1. Biografia pictorului este în primul rînd interioară, fără ostentația unor peregrinări sau întîlniri fundamentale. În afara Naturii, care e existență pură, omogenă și neepisodică, nimic nu pare determinant ca factor de provocare a creației. Pictura lui Viorel Mărginean este atît de puternică tocmai în sens natural, cu atîta limpezime așezată în propriile evidențe formale, încît lectura filtrată cultural apare într-un prim moment ca o inutilă deviere. Imaginile au seninătatea unei nașteri firești, neurgentată dramatic. Ele echivalează Realul prin neutralitatea etică: dincolo de o senzorialitate luminoasă, chemătoare, privitorul este lăsat să se implice cu propria sa morală, să descopere singur exultanțele, conflictele, elementele solare sau pe cele ale tenebrelor; în sensul demiurgiei clasice, opera este indiferentă.

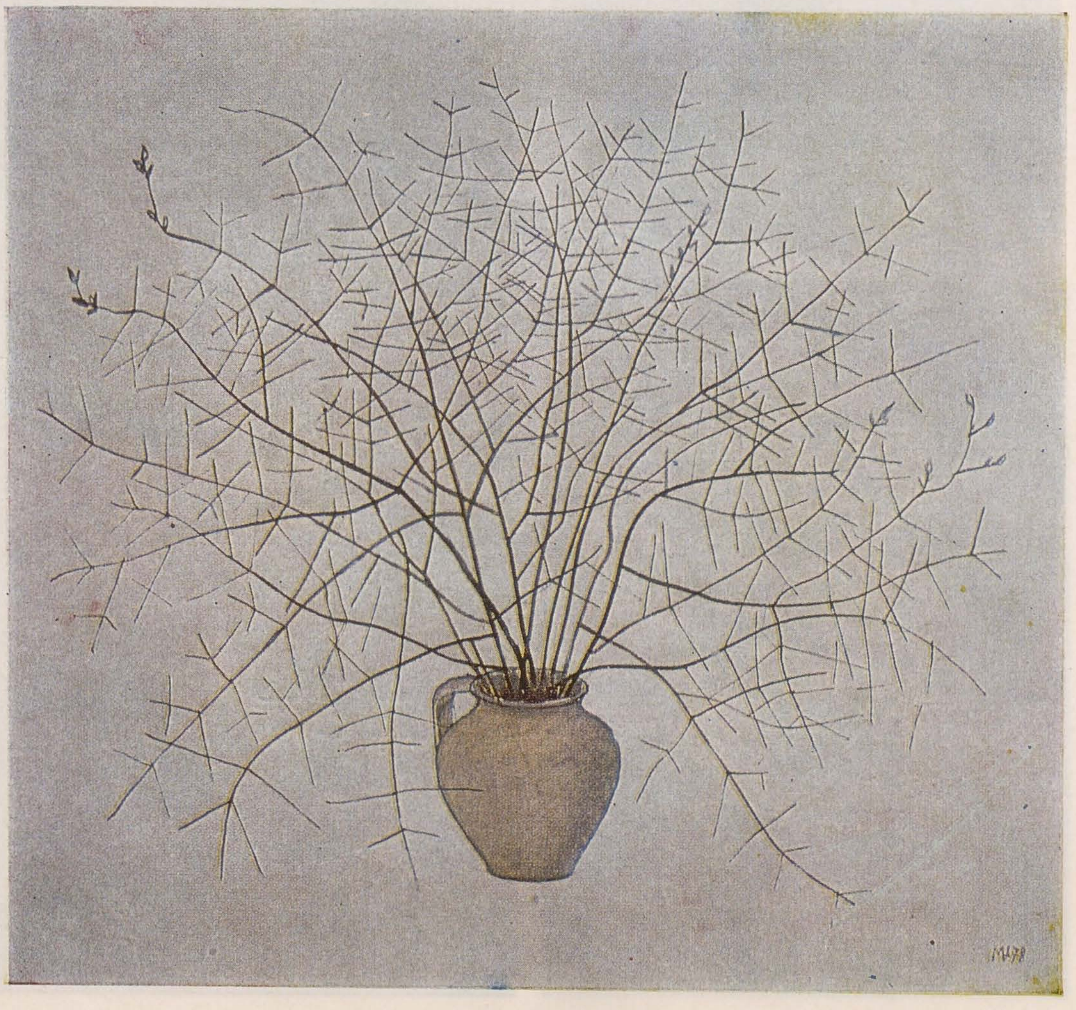
Aceasta datorită, presupun unei anumite eficacități emoționale: motivația profundă a atacării pînzei este retrăirea unei stări paradisiace, de participare totală la misterele naturii. O exaltare franciscană a empatiei armonizează percepția, unificînd-o; afectul triumfă asupra perspectivei — și în vastele întinderi ale imaginii fiecare detaliu se cristalizează precis, într-un cosmos sferic, perceput parcă prin ochiul măritor de insectă. Minuția facturii capătă intensitatea unei invocări, artistul reface continuu ritualul magic al recuperării unei copilării spirituale, integrată universului simbolic al pădurii. În acest sens, perspectiva plonjantă, element stilistic inconfundabil nu este doar un « trouvaille » meșteșugăresc, ci ilustrarea gravă a unei obsesii onirice, reiterată neîntrerupt încă de la primele vîrste. Deasupra structurilor labirintice ale peisajului, pictorul trăiește un exorcism icaric și, în lumina unei atare lecturi, opera capătă lumini noi.

2. În primul rînd ale Culturii. În exegezele de care s-a bucurat pînă acum, analiza creației lui Viorel Mărginean se exercită sub semnul abstracțiunilor metodologice. Abordarea unui artist contemporan, de o prolificitate ce relativizează orice enunț categoric (și categorial) recurge, în mod predominant, la o transcriere literară a sensurilor majore ale imaginii (atitudine mentală inevitabilă în « tehnica apropierii de operă » și de la care — vezi 1 — nu m-am putut nici eu deroga). Artistul apare astfel, în ecoul receptării critice, ca deținătorul unui sistem liric personalizat, formulînd o poetică proprie — a peisajului și a lucrurilor — ajungînd chiar, după cum observa Dan Hăulică, la o echivalare a *scrierii* în austeritatea cîmpurilor grafice. În același timp, pictorul percepe (și cercetează) realitatea în conformitate cu un cod vizual pre-existent la nivel genetic aproape — codul sintatic al geometrismelor simbolice din arta populară (Vasile Drăguț). Se evidențiază astfel dubla natură a artistului: pe de o parte un hieratism al melancoliei, epurînd culoarea și forma și instalînd o discursivitate, o succesiune de etape ale lecturii; pe de altă parte, un hedonism exploziv, cu forme simple, robuste, devorate de o cromatică intensă și autonomă (de asemenea) față de « motivul » real. Pe de o parte epica restrînsă a unor rememorări, pe de alta exultanța lirică a trăirilor imediate; într-o imagine, dinamica obiectuală și iluzorie a păsărilor încremenite deasupra peisajului hibernal, în alta dinamica obiectivă și senzorială a unei naturi statice agrementată domestic.

Fondul obscur, care hrănește cu substanța sa orice act creator, se află astfel complicat de datele temperamentale și, mai departe, de presiunea unor interferențe culturale resimțite fie direct, fie subteran. În istoria artei românești, opera lui Viorel Mărginean apare ca o dublă confirmare: pentru linia hedonistă, a culorilor exaltate liber și a formelor dens-imprecise, unde numele sonore sînt un Jean Al. Steriadi, un Vasile Popescu, un Dimitrie Ghiață; și pentru cea a truditorilor « noii obiectivități » — Sabin Popp, Tasso Marchini, Ion Theodorescu-Sion, Tache Papatriandafil — care cultivau linia austeră, cromatica sobră, expresia interiorizată, vălul aparenței banale aruncat peste pulsațiile simbolului.

Tentația de a-l pune și pe Alexandru Ciucurencu în această pleiadă a echivalențelor modelatoare poate fi justificată, aparent, dacă ne gîndim la ultima perioadă, de creație « sintetică », a maestrului. Și totuși diferențele sînt în mod revelator fundamentale, sub aparența similitudinilor problematice. Simplitățile formale sînt la Ciucurencu o deducție logică din datele maturității, o reducție la care senectutea supune, în genere, personalitatea, « clasicizînd ». Pentru Viorel Mărginean economia mijloacelor picturale, nedeliberată, ține de o *forma mentis* caracteristică artistului; desenul său elastic suplinește valorațiile, iar intensitatea pigmentului, așezat cu parcimonie, face inutile bravada împăstărilor și superficiile amplu încărcate. In fond, ceea ce caracterizează aportul problematic al lui Viorel Mărginean la *corpus*-ul picturii românești este o afazie de tip extrem-oriental, o excelentă stăpînire a albului, extins pe ample suprafețe în care non-expresia devine expresivă iar non-culoarea vibrează ascuns. Ceva din grația chineză a acuarelei se simte în per-





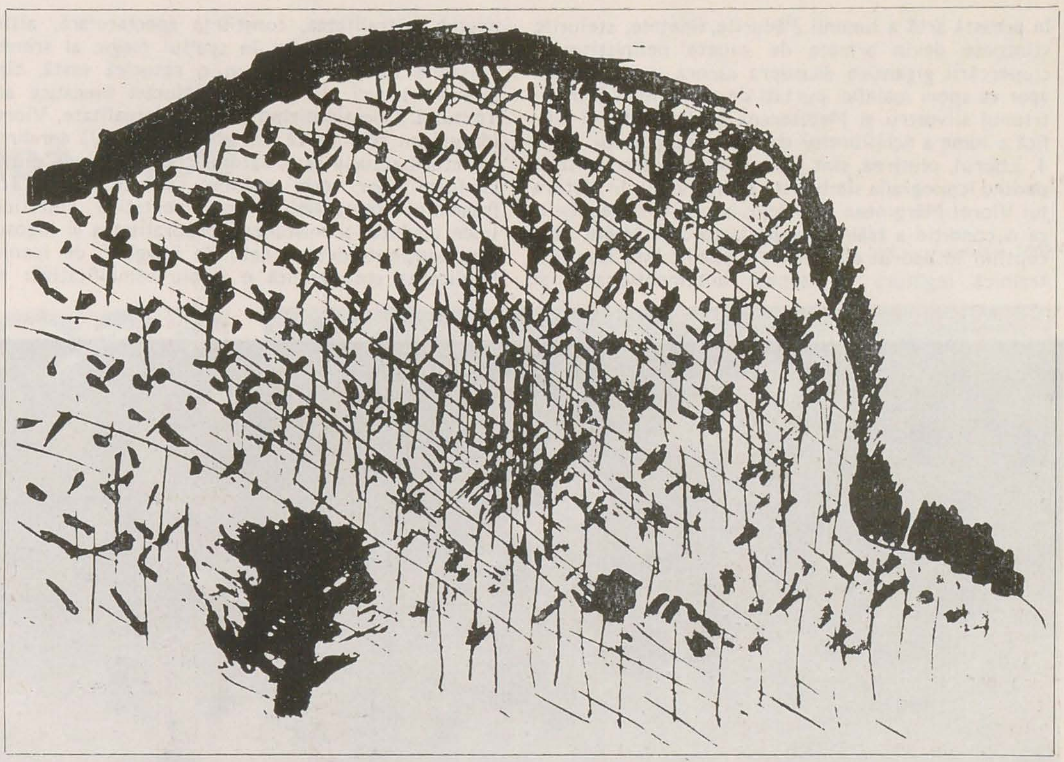
spectiva « afectivă » a picturilor, unde mari păsări săgetează spațiul într-un zbor încremenit, unde linia orizontului se năpustește cu toate detaliile spre ochiul nostru, unde prim-planurile dispar în hăul unui vîrtej abstract.

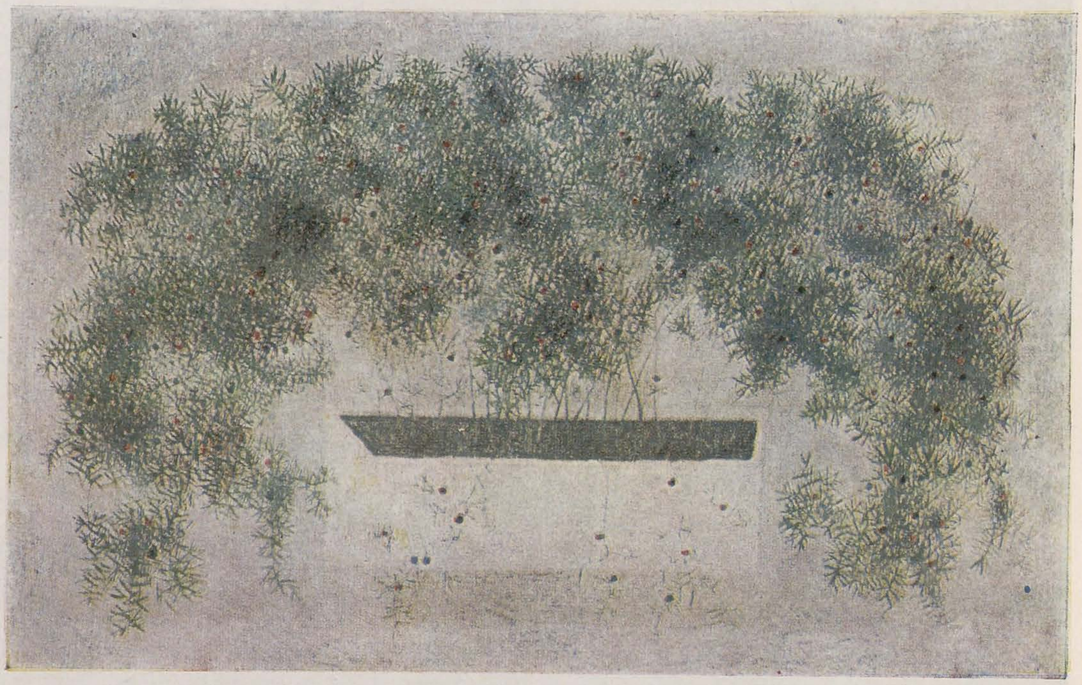
3. O trăire a similarităților problematice în afara oricărei sincronii, o lentoare paseistă, punînd în lumină preocupările pentru armonia internă și ignorînd convulsiile noutății — iată ce îl leagă în mod structural pe Viorel Mărginean de istoria picturii noastre, o istorie « postmodernă » avant la lettre, dacă ne gîndim că marile ei nume s-au ocupat — prioritar — de rafinarea tezelor impresioniste și post-impresioniste ale obiectivismului și sintetismului, la decenii după ce aceste curente ieșiseră din conul de lumină al modei. Un sentiment olimpian al adecvării, deci explorarea de sine, explorarea lumii prin sine și crearea/trăirea simultană a plăcerii, iată mobilurile vectoriale ale peste cinci decenii de pictură românească.

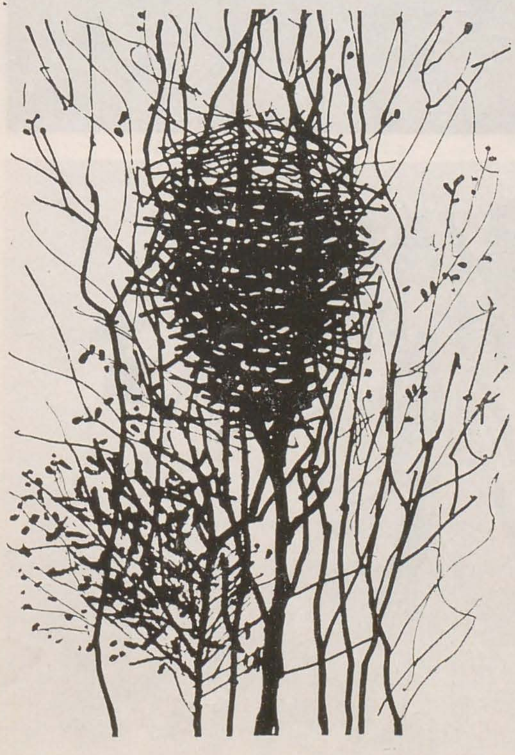
Și totuși, pictura lui Viorel Mărginean oferă surpriza unor conexiuni de alt tip. Să privim cu atenție peisajele: derularea lor, în succesiune filmică, ne dă certitudinea depășirii treptate a nivelului sintetic în favoarea unei adînciri simbolice. Existențialul trece în esențial nu doar pe căile memoriei, ale epurei (auto-)biografice: se produce o mutație la nivelul estetic, morala operei, ca a unei fabule, devine cu totul alta decît reconstituirea unei stări edenice cu mijloace personale. Artistul apare, tot mai mult, ca receptacolul unei memorii colective, ca mijlocitor al unor mesaje mai obscure ce urcă spre noi. Calea de acces către această nouă stare este decorativul. Dan Hăulică pomenește « sintetismul analogiei decorative » ca suport al originalității demersului, iar Vasile Drăguț vorbește despre « sugestia concretului » care « se află la hotarul abstracțiunii ».

Există, în orice caz, o *voință de formă* care transcende simplul enunț plastic în vederea atingerii unei zone inefabile, unde codul de lectură este sinonim cu participarea empatică la sensurile simbolice. Metoda este transgresarea figurativului, estomparea elementului de reprezentare: esențialul se ascunde/transpare după ecranul valorilor plastice. Peisajele se antropomorfizează, ca la Toorop sau Knopff, dar nu în sensul unei alegorii ciclopice, archimboldesc încifrată, ci în sensul conținerii artefactului, a artificiului cultural: o siluetă înveșmîntată în pînza groasă de cînepă se identifică asprimilor geologice. Peisajul devine o convenție, așa cum la Klimt personajul; și e grăitoare apropierea dintre picturile unuia și alte celuilalt, modul similar cum funcționează detaliul, importanța sa în edificarea întregului. Imaginea este o arhitectură, o construcție ce armonizează fragmente; se cunoaște importanța pe care a avut-o în evoluția viziunii lui Gustav Klimt revelația mozaicurilor bizantine. O similaritate bizantină apare și la Viorel Mărginean, cu o subtilă notă iconoclastă, efasînd antropomorficul și zădărnicia somptuară a strălucirilor.

În aceeași linie simbolistă, pictorul ambiguizează regnurile, materialitatea figurativului, inducînd o stare de neliniște, o notă surprinzător tenebroasă







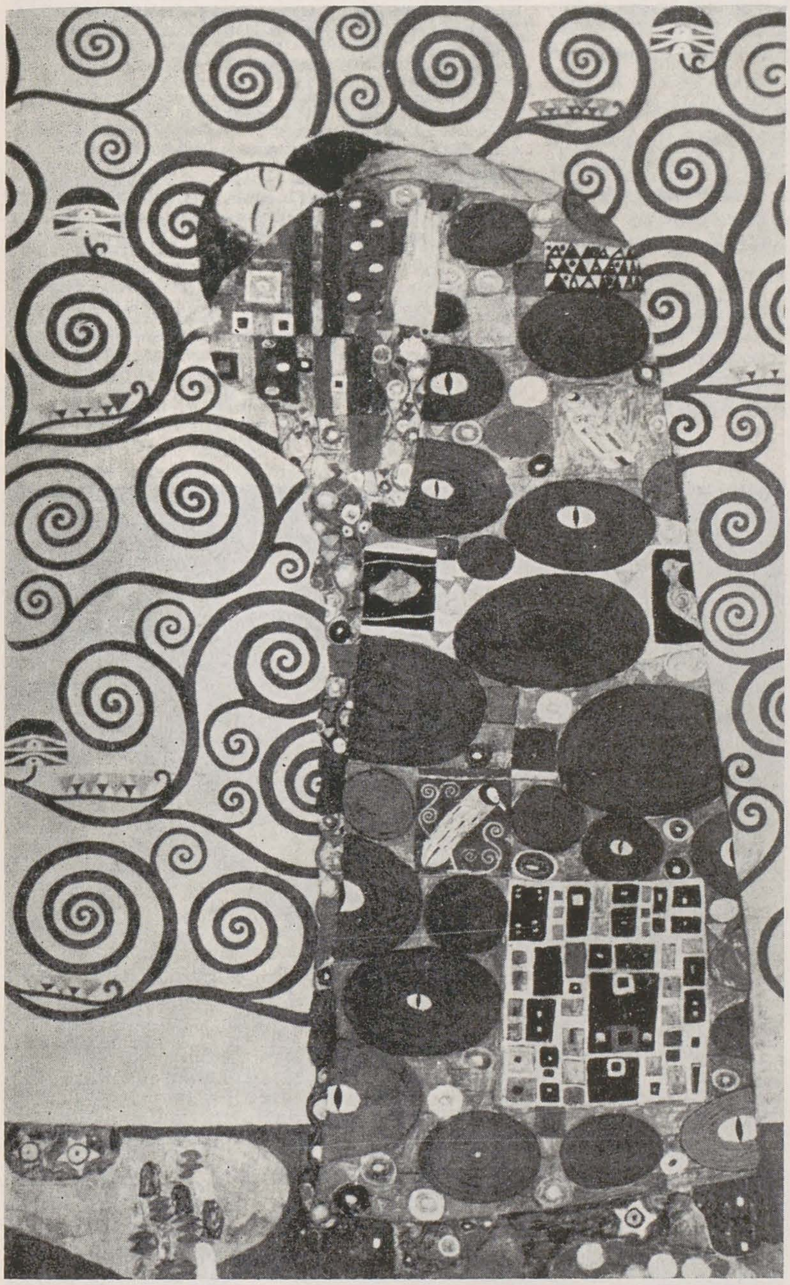
în această artă a luminii. Pădurile, fînețele, steiurile stîncoase devin armate de siluete neliniștitoare, ciupercării gigantice deasupra cărora stoluri negre apar ca spori malefici purtați de vînt. Între Septentrionul silvestru și Mediterana aridă, pictorul edifică o lume a echilibrelor dar și a ambiguității.

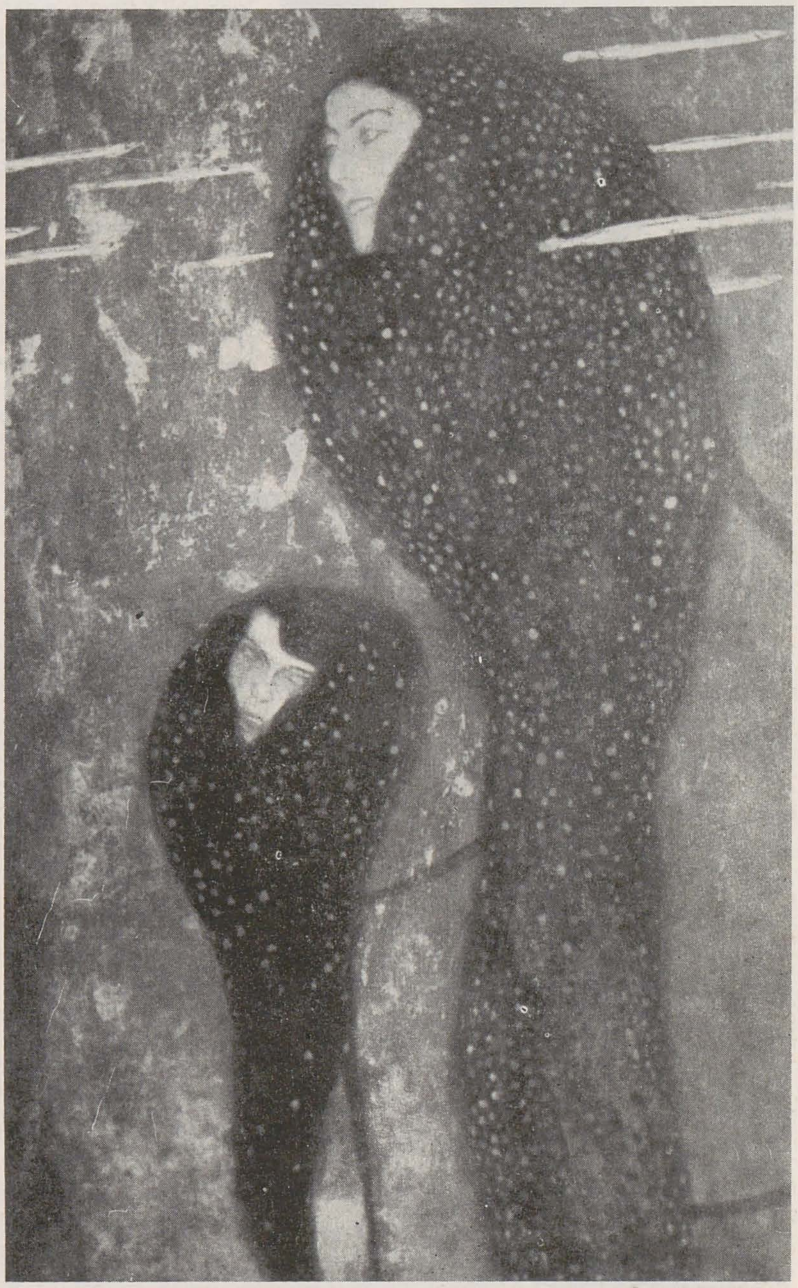
4. Zborul, plutirea, sînt, de asemenea, caracteristice pentru iconografia simbolistă și Jugendstil. În pictura lui Viorel Mărginean ele apar implicit, nu explicit, ca o condiție a trăirii imaginii, nu ca element perceptibil în cadrul ei. Un alt element însă face mai trainică legătura cu zonele antemenționate: și anume teatralitatea, conștiința spectaculară, altfel spus, fascinația jocului în spațiul magic al scenei. Peisajele în sine presupun o retorică vastă, sînt virtuale locuri ale unor desfășurări hieratice ale Textului. Conștientizînd această virtualitate, Viorel Mărginean se implică într-o mai generală tendință a picturii actuale care, saturată de recluziune caută, conform unor vechi modele, contactul direct cu freamătul receptării, într-o tentativă sintetică, unde cuvîntul și mișcarea, corporalitatea și logosul sînt conținute/determinate de imagine, de iconic. Implicarea scenografică e dublu semnificativă: ea denotă o anume calitate a perceperii realității (ca « decor total » — deci ca organizare superioară a Naturii în vederea atingerii unor efecte estetice — nenaturale) dar și o anume concepție, demiurgică, asupra tipologiei imaginii pictate. Ea nu este doar un spațiu optic/mental, ci și unul fizic/corporal, menit să înghită/protejeze existența. Pictura lui Viorel Mărginean ignoră, în genere, antropomorfia pentru că este pregătită, ca o scenă, spre a o conține. După cum se arată și în poemul oriental, pictorul realizează un peisaj, apoi intră într-însul, pentru a trăi acolo suprema identitate — cea a culturii.

vis și geometrie-viena și europa după 1890

dragoș gheorghiu

G. KLIMT: Detaliu de friză
G. KLIMT: «Sirenele», ulei, aproximativ 1880





« Qui a vu de ses yeux la beauté est déjà marqué par la mort ».

August, conte von Platen Hallermund (*« Sonetele venețiene »*)

Un adevărat dar al Pandorei primit de filosofia secolului al XIX-lea a fost modestul concept de « inconștient », neobservat de istoria ideilor (deși în 1870, după spusele lui Spielhagen, era a doua temă importantă, după Wagner, ce domina conversația saloanelor intelectuale din Berlin), Ubenwustsein, termen ce fusese folosit pentru prima oară de filosoful E. Platner, cu un secol în urmă, atunci cînd se referea la dualitatea gîndirii. (O preocupare spre acestă « Zonă » avusese și Kant, care spunea că în « Harta spiritului nostru puține puncte sînt luminate ».)
Dacă Franța mai este încă aservită spiritului « clasic » cartezian, care va persista pînă la Charcot (al cărui elev a fost Freud), în Germania primei jumătăți a secolului al XIX-lea începe să se impună o conștiință a « inconștientului » (la Herder, Schelling, Hegel, Goethe sau Fichte), care începe să tindă spre validare științifică în a doua parte a secolului prin studiile de fiziologie experimentală ale lui Fechner, W. Wundt sau von Hartmann, care publică în 1868 o « Filozofie a Inconștientului ».

Cu toate că în Franța post-carteziană teoria științifică mai sprijină încă o raționalitate pozitivistă, arta și literatura sînt supuse unor alte rațiuni (« Gîndurile gîndesc pentru mine » — spune Lamartine), unor exprimări alegorice, ca într-un vis. Căci secolul al XIX-lea este secolul visului, al gîndirii analogice, ca toate perioadele biologice. Iar fin-de-siècle este exuberanța gîndirii simbolice a visului, a substituirii, a prezenței aluziei, a ceea ce Lefebvre numea « La conscience du symbole ».

Apariția ideii de « inconștient » într-o epocă « biologică » (este secolul marilor structuri metalice inginerești și a vibrației liniilor care vor deveni « art-nouveau ») arată o atitudine a conștiinței, aceea de a se opune printr-un concept pulsiunilor « Spiritului epocii » (Hegel), căutînd înăuntrul ei cauza, pentru că « cea mai mare parte a activității (mentale) este inconștientă » (Nietzche). Sau de a accepta să fie dusă de valul energiei universale, asemenea « spiritelor apelor » din pictura lui Klimt, de a ceda gîndirii analogice, « der Zeit ihre Kunst » cum spunea motto-ul Secesiunii vieneze: « Bien rêver, rêver en restant fidèle à l'onirisme des archétipes enracinés dans l'inconscient » (Bachelard), pentru a birui spaimele necunoscute.

« Sous l'eau du songe qui s'élève,
Mon âme a peur, mon âme a peur,
Et la lune luit dans mon coeur
Plongé dans les sources du rêve. »

(Maeterlinck, 1889)

O rețetă existențialistă contemporană recomandă: « A numi un obiect înseamnă o suprima trei pătrimi din juisanță (. . .), a sugera, iată visul. Perfecta folosire a acestui mister care este simbolul ». (Mallarmé)
Setea de simbol a secolului se satisface numai prin receptarea colectivă care devine mito-logică; mituri solare reînvie, alegorii [1] pitagoreice, alături de « simbolismul alb și negru » (Orliac) dau epocii o « mobilitate și o asemenea confuzie de judecăți cum nu a existat » (Hallays, 1896).
Unda gîndirii analogice care se va deplasa din apus spre răsărit va ajunge pînă la porțile Europei, în Viena, asemenea unui val care, după ce amestecase ideile nordului germanic cu cele ale latinității, începea să înghețe în geometria cristalină a Gotterdämmerungului mental care se dorea a fi teoretizat. Dar acest sentiment crepuscular [2] se manifestă la sfîrșit de secol în capitala imperiului și prin suspiciunea față de « Lucrul bine spus, care nu este simțit », prin aversiunea față de discurs, de limbaj, ale cărui cuvinte « nu sînt în puterea oamenilor,

B. LÖFFLER: Diseusa Marya Deluard
G. KLIMT: Judita, detaliu, ulei, 1901
G. MOREAU: Oedip și Sfinxul, detaliu, ulei, 1864
FERDINAND KNOPFF: Sfinxul

ci oamenii în puterea lor » (von Hoffmannsthal, 1895), « ostateci ai unei lumi moarte » (H. Bahr, 1891), mentalitate inhibitorie caracteristică sfîrșiturilor de cicluri biologice. Refuzul trăirii thanatice este refugierea în Eros [3] (un avatar al morții); astfel în 1897 se produce în mediul artistic austriac o secesiune față de creația locală contemporană, sub influența stilistică engleză (Grupul celor 4 și W. Crane în 1891) și a Rose + Croix [4], ai cărei reprezentanți fuseseră adulați și în expozițiile Vienei, cum s-a întîmplat în 1898 cu Knopff, invitatul de onoare al lui Klimt. Lucrarea simbolo-erotică adusă de Knopff la expoziția inaugurală a Wiener Secession-ului a făcut o puternică impresie asupra publicului, și ei i s-ar fi potrivit cel mai bine remarca lui Freud: « Nimic din ce este animalic nu-mi este străin ».

« Sfinxa » sau « Arta/mîngîierile » era o interpretare simplificată a unei teme simboliste anterioare, ca lucrarea lui Moreau, « Sfinxul » din 1864. Această pictură, ale cărei detalii pot descrie pasagii întregi din « Simbolistica visului » (« Peisajul cu păduri, apă, crevase, muntele, stînca, giuvaerurile, animalul sălbatic, zborul, lancea, șarpele, veșmîntul »...), chiar și numele și istoria personajului, oglindirea (atribut al lui Psyché) privirilor, impun ideea că este o pictură-rezumat a unei concepții morfeo-eroto-thanatică, care plutea în aer și ilustrează convingător puterea și anterioritatea imaginii asupra cuvîntului scris.

Un an mai tîrziu, în 1899, avea să fie publicată la Viena cartea: « Traummdeutung », care, spre supărarea lui Freud va trece la început neobservată, pentru ca apoi, cînd geometria [5] va înlocui în artă visul, să-și înceapă drumul spre glorie.

NOTE

[1] « Alegoria, ca și simbolul exprimă abstractul prin mijlocirea concretului. Cele două procedee sînt bazate pe analogie și amîndouă conțin o imagine. *Totuși voi defini alegoria ca un produs al spiritului în care analogia este artificială și exterioară, pe cînd în simbol ea este naturală și intrinsecă* (s.n.) (Mockel, 1894) și un citat din « Monitoire » despre programul estetic Rose — Croix « Care va valoriza (...) legenda, alegoria, visul, parafraza, marea poezie », idei polarizate de gîndirea wagneriană, cu tendința spre o operă totală, al căror răsunet îl vom regăsi de la Viena pînă la Bauhaus.
[2] Chiar și Freud avea un tablou cu « Insula morților » de Böcklin.
[3] « Orice artă este erotică » spune acum Loos.
[4] Rose + Croix « viza stimularea imaginației dinamice, onirice și erotice » și era la al șaselea salon la Paris în 1897, cu Schwabe, Aman-Jean și Knopff.
[5] « Ornamentul nu mai este *azi organic* (s.n.) legat de civilizația noastră », susține Loos la sfîrșitul « Visului », Linia se rigidizează treptat, la Klimt (sau Schiele), transformînd iconul în diagramă, chiar dacă temele vor rămîne încă simboliste, cum este această « Judită », o viziune erotică mult mai spiritualizată ca la Moreau sau von Stuck. Arhetipul feminin, la el Alma Schnidler (cum la Knopff sau Schiele fuseseră surorile artiștilor), impune un nou canon artistic atît de puternic, încît modelul înlocuind persoana va fascina minți sensibile ca Mahler, Kokoschka, Werfel sau Gropius. În timp, forma va ceda locul acelor « ființe stranii, jubilante, fastuoase, visătoare (...) care sînt culorile » (Kandinsky). S-a susținut că influența mozaicurilor Ravennei ar explica fastul aurului și hieratismul operei lui Klimt după 1900; dar splendida strălucire a picturii sale nu-și are sursa în programarea sa artistică ca fiu și frate de bijutier, ci în emanația energetică a formelor care mor, în aura unei culturi agonizante.

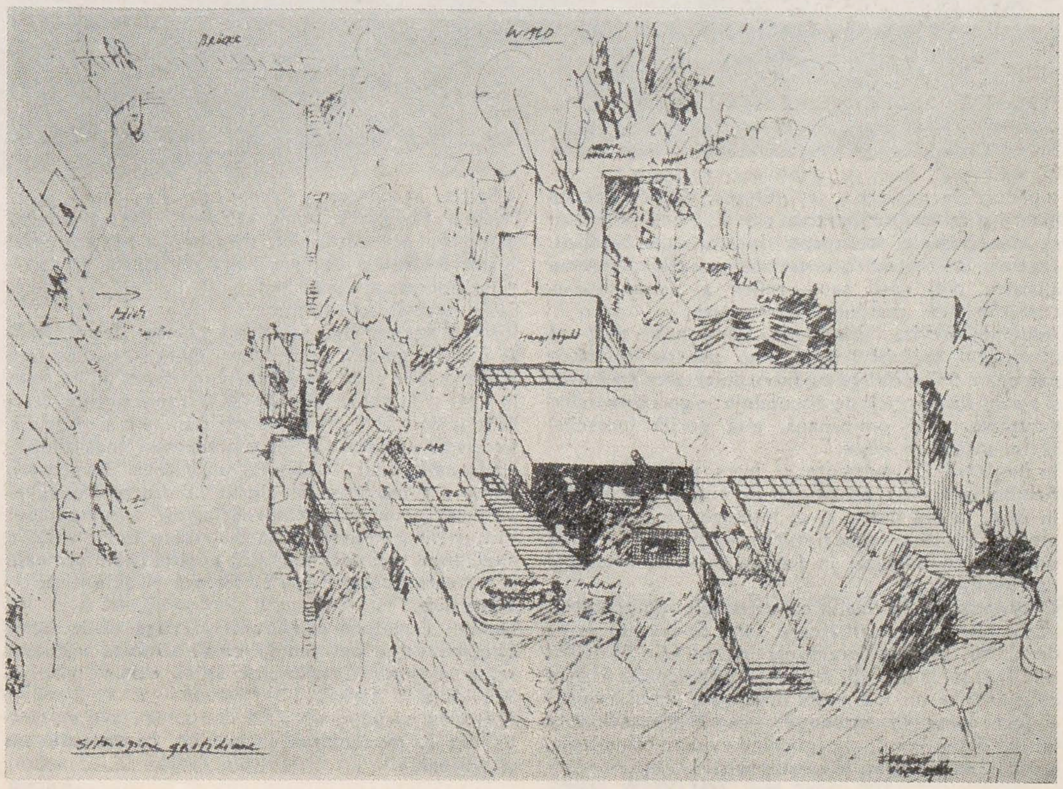
carnet de critic (XIII)

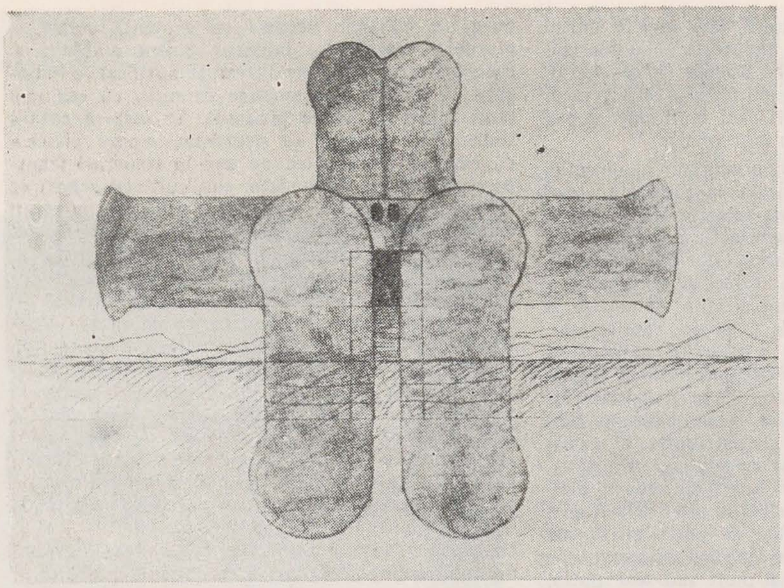
mihai drişcu

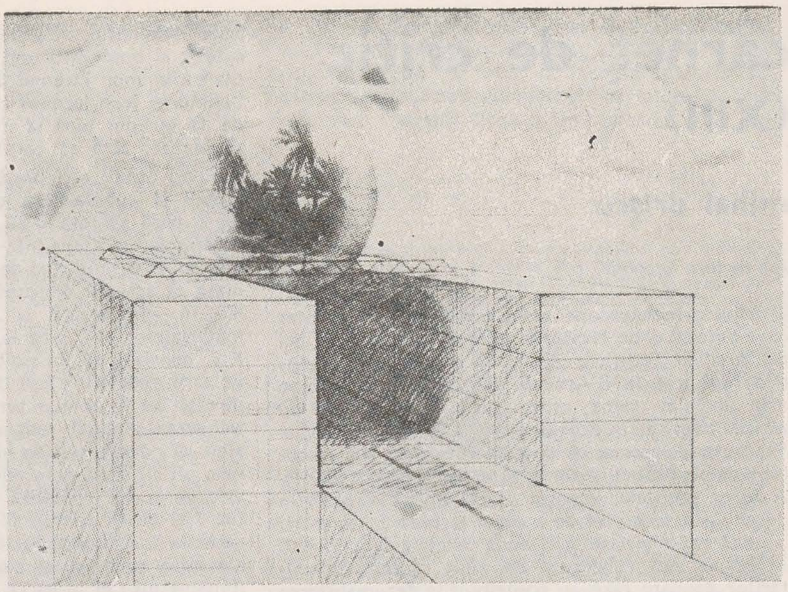
Arhitectura utopică

Urmăresc îndeaproape nişte notaţii (acum constat că « datează » de treisprezece ani) după un articol de *Kristian Sotriffer: Austria — architettura utopistica* (publicat în d'Ars nr. 70 / iulie 1974; K.S. a mai abordat tema arhitecturii utopice într-un articol publicat în aceeaşi revistă în 1970, nr. 51—52; putem observa că destule idei puse în circulaţie de post-modernism se găsesc în aceste articole).
Autorul constata impasul sforţărilor din primele decenii ale secolului de a pune la baza arhitecturii o nouă raţionalitate şi o nouă estetică funcţională. În teorie sînt cunoscute de mult cauzele dezvoltărilor eronate care au contribuit la dezumanizarea ambientului, totuşi practica subevaluează cunoaşterea lor în totalitate, astfel că se menţine situaţia în care « cei ce se autodefinesc încă drept arhitecţi s-au transformat, cei mai mulţi, în simpli asistenţi la antreprize de construcţii ».
La limită, scrie Sotriffer, se poate spune că arhitectul adevărat nu mai construieşte. El îşi dezvoltă ideile pe hîrtie, folosind o specie de antiarhitectură şi îşi exprimă drepturile, exigenţele, speranţele şi utopiile sale în cuvinte, încercînd astfel să fugă dintr-un ghetou pe care ceilalţi nu încetează să-l consolideze.
Apare astfel o anomalie care, vrînd-nevrînd, creează posibilitatea de a gîndi în afara practicii, punînd totuşi baze a căror formulare nu exclude un principiu pragmatic.
Arhitectul nelegat de nici o realizare practică a construcţiei — căreia i se sustrage din necesitate sau din demoralizare — urmează o altă cale: studiază premisele date în cîmpul tehnico-industrial pentru a schimba radical arhitectura, conceptul ei; în acelaşi timp el refuză opinia conform căreia tehnica, raţionalismul şi funcţionalismul celei de a doua « ere a maşinii » ar fi unicele mijloace pentru a schimba situaţia actuală. Acest arhitect consideră posibile premise diverse, el are conştiinţa ideilor existînd dintotdeauna, de cînd oamenii au dezvoltat arhitectura concepînd-o nu numai ca apărare, ca adăpost, ci mai ales ca însăşi definirea percepţiilor sau senzaţiilor, ceea ce este un indiciu asupra aspiraţiilor lor intelectuale.
Arhitectura, scrie K.S. poate deveni condiţie a eliberării atunci cînd transcende situaţia istorică a momentului. Sotriffer consideră că şi « conceptul originar de arhitectură nu se baza pe necesitatea primară de a construi o locuinţă. Adolf Loos o ştia: ,,Cînd găsim într-o pădure un tumul lung de şase picioare şi lat de trei, construit cu cazmaua în formă de piramidă, atunci devenim serioşi, căci este vorba despre ceva precis: aici a fost înmormîntat cineva. Aceasta e *arhitectura*.'' »
În epoca tehnico-materială, conştiinţa originii cultosacrale a arhitecturii ca artă s-a şters: cîţiva arhitecţi-artişti austrieci (prezenţe individuale — ca Hans Hollein, Walter Pichler, Abraham Raimund, Max Peintner — sau colective — ca grupurile Haus-Rucker, « Missinglink », Coop. Himmelblau) încearcă să re-trezească această conştiinţă ce recheamă în memorie şi proiectele aşa-zişilor arhitecţi revoluţionari francezi, cei care, prin accentuarea fantastică şi emotivă a modelelor lor pot fi consideraţi printre precursorii Romantismului. Unul dintre aceştia, Claude-Nicolas Ledoux (1736—1806) şi-a formulat gîndul într-un mod valabil şi pentru succesorii lui actuali: « Cunoaşterea a tot ceea ce ne precede este fără îndoială necesară, dar foarte rar reuşim să o conducem către acea fericită exaltare care stimulează şi excită pe observatorul avid de noutăţi ».
K.S. menţionează contribuţia austriacului Emil Kaufmann, devenit cunoscut prin cartea publicată în 1934: « De la Ledoux la Le Corbusier — originea şi dezvoltarea arhitecturii autonome ».
În proiectele celor ce reinterpretează arhitectura ca prelungire a simţurilor, ca spaţiu psihic (spaţiu de contact senizitiv, Fühlungsräume, cum spune Hans Hollein), subliniind un moment poetic, apar frecvent arhetipuri şi forme simbolice. Cubul, cilindrul, sfera, piramida, vechea arhitectură sepulcrală, sînt puse din nou în slujba unui concept vizibil al arhitecturii, ce presupune că însăşi arhitectura gîndeşte prin imagini şi recurge la forţa fanteziei.
Stilul desenului, al proiectului, face apel la simţul estetic al observatorului şi aminteşte « neteda fantezie » a unor Etienne Louis Boulée (1728—1799), Ledoux şi Jean Jacques Lequeu (1757—1825?) care, de la început pînă la sfîrşit s-au mulţumit numai să ideeze, fără să construiască nimic.
K.S. nu omite nici posibilii precursori ai direcţiei (cubul şi cupola-sfera divizată la jumătate, pusă pe o bază pătrată — au fost folosite de arhitecţii secesionişti la Viena într-o arhitectură de tip monumental, în primul rînd de Joseph Olbrich), dar subliniază că actualii « filosofi austrieci ai arhitecturii » iau în considerare şi posibilităţile tehnicilor şi materialelor noi, pînă la, de exemplu, razele laser. K.S. constată că, în pofida « stilurilor personale » pe care experţii le pot distinge, promotorii acestei direcţii au în comun tentative de a abandona restrîngerea gîndirii pragmatice la un cîmp în care simt că nu mai pot da nici o contribuţie. Ei urmăresc un alt scop, servindu-se de mijloace mai potrivite pentru a le realiza din punct de vedere plastic. Mai au în comun şi înclinaţia către arheologie, către « poziţii arhetipale faţă de posibilele forme ale experimentării şi ale re-figurării ambientului » (Missinglink; ei încearcă, mai mult sau mai puţin, să conceapă o « viziune a oraşului », din care nu lipsesc, în trasarea ideilor, urmele vizibile ale atît de actualului sfat al lui Ledoux: « Voi ce doriţi să deveniţi arhitecţi, trebuie să începeţi prin a fi pictori », fiindcă « arhitectura supune spectatorul prin forţa de seducţie a miraculosului ».)
Hans Hollein găseşte această forţă de seducţie în « condiţionarea unei stări psihologice » (aşa cum a dat expresie cu conotaţii intensive « temei morţii » — în 1970 într-o expoziţie la Mönchengladbach, în care a expus grupuri arheologice, expertize, morminte familiare, altare, sudarii, catafalcuri etc. centrul sălii fiind ocupat de o piramidă în trepte cu 120 lumînări arzînd, în fundal cu o cortină din fire cu perle. La Bienala de la Veneţia din 1972 Hollein a transformat pavilionul austriac într-un cîmp de descoperiri arheologice, cu relicve puternic aluzive la formele vechilor civilizaţii.
Walter Pichler preferă zonele subterane, inserează în natură forme piramidale sau cupole, creează spaţii şi locuri de pelerinaj pentru care idează urne şi bariere. Tot ce face are caracter individual, de mult timp, spune K.S., nu a avut dorinţa de a crea ceva în sensul « bunului simţ », cu eventuale posibilităţi de realizare. Nici Raimond Abraham cu proiectele sale fantastice (pentru « zece case ») nu se gîndeşte la o realizare efectivă (altădată voi aduce la zi aceste date, realitatea a infirmat asemenea supoziţii — n. M.D.). « Casa între cer şi pămînt » a lui Abraham este un cub subteran într-un conglomerat de forme organice.
Cei mai tineri se reunesc în grupuri, primii au fost « Haus Rucker » (care şi-au deschis un atelier la Düsseldorf). Proiectele lor sînt îndreptate către o critică a structurilor sociale şi urmăresc problematici tot mai în vogă, precum apărarea ambientului. În 1973 au prezentat la Kunsthalle din Hamburg un « Plămîn verde » cu evidentă aluzie la pierderea raportului înnăscut dintre ambient şi natură şi conţinînd aer filtrat şi purificat « îmbogăţit cu substanţe aromatice chimice, cu cea mai bună iluzie de verde proaspăt. Se respiră natura sintetică ». La Kiel au prezentat « oaze civice » cu rezerve pneumatice de aer în structuri transparente, adesea suspendate, sînt cultivaţi arbori ca simbol al aerului proaspăt, în timp ce oxigenul este produs nu de plante ci de aparate artificiale. La Londra alt grup, « Coop Himelblau », a elaborat « Casa cu acoperiş zburător », un fel de apoteoză pe tema mutaţiilor realităţii cotidiene: efectul de acoperiş zburător e obţinut cu un balon şi o cortină de lamele în partea superioară a faţadei; în interior susură o cascadă din tavanul unei « încăperi verzi » ornat cu plante vii. Cascada traversează pavimentul şi se varsă într-o cadă de baie, plasată într-o cameră întunecată unde se ajunge numai pe o scară de funie, cadă plină de diferite obiecte moi, un spaţiu tactil. Pereţi reflectanţi transformă o altă încăpere plină de mobile albe puse pe prunciş într-un « mormînt al mobilelor ».
Un « cub complet gol şi fără ferestre » leagă « mormîntul mobilelor » cu « acoperişul zburător ». Acest proiect a fost conceput ca protest împotriva distrugerii vechilor zone urbane şi ca propunere alternativă.
''Missing link'' (sensul este de « obiect care lipseşte pentru a completa o serie », ca « veriga lipsă » în teoria evoluţiei), fondat în 1970, a expus la Muzeul secolului 20 din Viena, la sfîrşitul lui 1973, obiecte orientate ca o *para-arhitectură* — scaun fără spătar, lectică intransportabilă, după metoda « butoiul fără Diogene ».

Acumulările cantitative duc la salturi calitative?
Dintr-un almanah « Lumea » aflu că în « Guiness Book of Records » este înregistrată şi masa ce s-a întins pe 2 km în timpul unui festival local desfăşurat la Sitges, în Spania. În fotografia aeriană masa campioană apare ca o linie dreaptă şi albă de-a lungul şoselei pe care a fost amplasată. De şi mai sus — pentru o ipotetică rudă cosmică — între linia de o milă marcată în deşert printr-o celebră operaţiune artistică şi linia lungă de 2 km formată din oameni, diferenţa este doar de lungime, deoarece din punct de vedere al *relaţiei conversaţionale* (nu am în vedere excursia participantului 17 pînă la, exemplu, al 690-lea co-mesean) posibilităţile rămîn cam tot cele ale vecinătăţii imediate.
Probabil conştiinţa participării la un record — precedentul fiind cunoscut din ediţia precedentă a cărţii amintite — este « pigmentul » psihologic al operaţiunilor de acest fel, deşi este inevitabil ca mîine, poimîine să apară o masă de 2,5 km, tot aşa cum, incontinuu, cad recordurile la cel mai mare cîrnat, la cea mai mare omletă, la cea mai mare cizmă, la cel mai lung fular (după ultima ştire 200 franţuzoaice au tricotat un fular de 270 m: totuşi media de fiecare « persoană » este destul de modestă în comparaţie, de exemplu, cu fularul lui Dan Hăulică), sau la cel mai lung « lanţ » de schiori

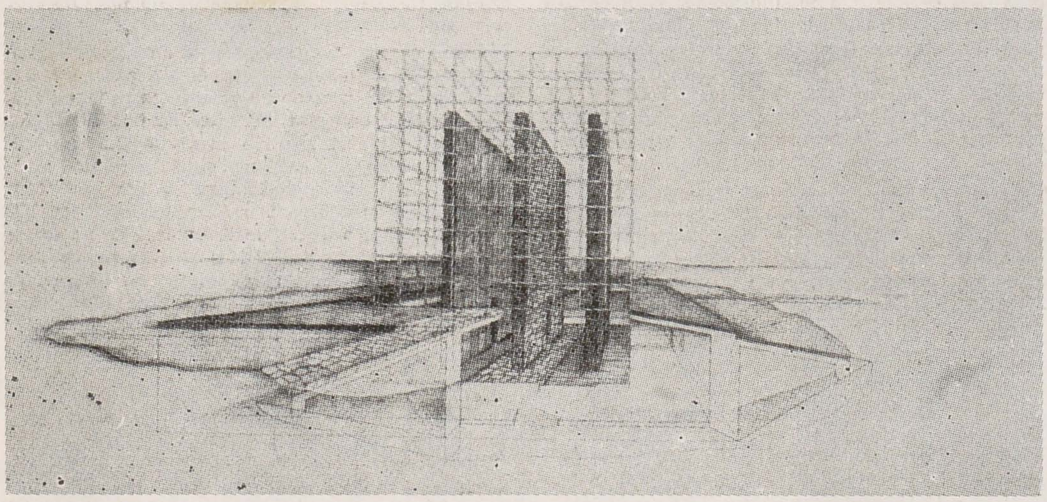






care coboară (s-au adunat 700 şi niciunul n-a fost « veriga slabă » care să fractureze şirul).

Anul trecut am citit într-un săptămînal italian despre « o nebunie made in U.S.A. », într-un foto-reportaj de la cel mai pitoresc marş din lume, organizat de cotidianul « San Francisco Examiner » şi aflat, în 1986, la a 75-a ediţie. La marşul numit « Bay to breakers » au participat 102.000 persoane, desfăşurînd un happening neîntrerupt pe 12 km, de la digul golfului San Francisco pînă la Oceanul Pacific. Pentru a participa, prima regulă este să fii mascat, iar a doua — şi ultima — să mergi cît mai repede. (Cei doi cîştigători, care au bătut recordurile anterioare, au efectuat parcursul obişnuit de 7,5 mile în 34 minute şi 32 secunde la bărbaţi şi 38 minute şi 41 secunde la femei). Participanţii, scrie Rita Mazzola, « sînt travestiţi în manierele cele mai curioase, mai imprevizibile şi mai creative » dar exemplificările din acest « spectacol fantastic situat între fabulă şi vis » contrazic sau de cele mai multe ori nu « acoperă » comentariul. În această



« pădure în mişcare » se întîlnesc, după absolutul hazard al calităţilor sportive, clovni, băieţi îmbrăcaţi ca dansatoarele hawayene, jucători de baseball, cavaleri ai mesei rotunde, oameni-cîine, oameni albaştri, piei roşii sau — reflex al actualităţii — curăţitori de reziduuri radioactive.

Aplicînd deviza olimpică — important este să participi — unii îşi acordă timp pentru « numere personale » — « cîrlige » pentru delectarea turiştilor şi a copiilor — oricît de discutabile: o gorilă exersînd curăţarea unui om-banană, altă gorilă încercînd să fecundeze o roşie.

În legătură cu prezenţa la marş a inevitabilului Rambo, am citit altundeva că există restaurante în care, la oră fixă — şi se înţelege, cu preţ suplimentar pentru « sperietură » — îşi face apariţia un zdrahon deghizat în Rambo ca să te ameninţe cu mitraliera.

O propoziţie din finalul comentariului despre acest marş anual, « o sărbătoare care celebrează pofta de a trăi, în care fiecare participant (din 102.000 ! n.M.D.) se simte în felul său protagonist » mi-a adus aminte un mai vechi interviu al unui regizor — fost coleg în studenţie — care, prezentîndu-şi la superlativ filmul, dar ignorînd evident etimologia, a dat o listă cu vreo 15 protagonişti !

« Spirit studenţesc, infantilism, joc, frivolitate? Poate » consideră comentatoarea, dar avansează următorul pronostic: vom sfîrşi prin a imita această « americăneală » ce reprezintă un aspect al spiritului tineresc al Lumii Noi.

Să fie necesar acest import?

Întîi să vedem cum se distra Lumea Veche, dacă ar fi să ne ghidăm după Henri Murger, cu ale sale « Scene din viaţa de boem », apărute în foileton în 1847 şi în volum în 1849 (ar fi interesant de verificat şi dacă este vreun teoretician care a « văzut » pe aceşti « boemi » printre precursori dadaismului, suprarealismului, happening-ului, artei corporale). Citez din capitolul « Talerul lui Carol Magnul ».

« Pe la finele lui decembrie, factorii administraţiei Bidault fură însărcinaţi să distribuie cam o sută de exemplare ale unei invitaţii, a cărei copie urmează şi pe care o certificăm ca sinceră şi autentică.

« Domnule,

Domnii Rodolphe şi Marcel vă roagă să le faceţi onoarea de a petrece la dînşii sîmbăta viitoare, seara în ajunul Crăciunului. Se va rîde.

P.S. Viaţa e scurtă ! !

Programul serbării

La ora 7, deschiderea saloanelor, conversaţie vie şi pasionată.

La orele 8 intrarea şi plimbarea în saloanele spiritualilor autori ai *Muntelui în faşă*, comedie refuzată de teatrul Odéon.

La ora 8 şi jumătate, domnul Alexandre Schaunard, un distins artist, va executa la pian *Influenţa albastrului în arte*, simfonie imitativă.

La orele 9 prima lectură a *Memoriului cu privire la desfiinţarea pedepsei cu tragedia*.

La orele 9 şi jumătate domnul Gustave Colline, filosof hiperfizic şi domnul Schaunard vor întreţine o discuţie de filosofie şi de metapolitică comparată... Spre a evita orice încăierare între cei doi antagonişti, ambii vor fi legaţi unul de altul.

La orele 10, domnul Tristan, literat, va povesti primele sale amoruri. Domnul Alexandre Schaunard îl va acompania la pian.

La orele 10 şi jumătate a doua lectură a *Memoriului cu privire la desfiinţarea pedepsei cu tragedia*.

La orele 11, povestirea unei vînători de casuari, făcută de un prinţ străin.

Partea a doua

Le miezul nopţii, domnul Marcel, pictor de subiecte istorice, îşi va lega ochii şi va improviza un desen cu creionul alb, înfăţişînd întrevederea lui Napoleon cu Voltaire în Cîmpiile Elysée. Domnul Rodolphe va improviza şi el o paralelă între autorul *Zairei* şi autorul *Bătăliei de la Austerlitz*.

La orele 12 şi jumătate, domnul Gustave Colline, modest dezbrăcat, va imita jocurile atletice ale Olimpiadei a 4-a.

La ora 1 dimineaţa, a treia lectură a *Memoriului cu privire la desfiinţarea pedepsei cu tragedia* şi cheta în folosul autorilor de tragedii, care se vor pomeni într-o zi fără treabă.

La orele 2 deschiderea jocurilor şi organizarea cadrilurilor, care se vor prelungi pînă dimineaţa.

La orele 6, răsăritul soarelui şi corul final.

În tot timpul serbării vor funcţiona ventilatoarele.

N.B. Orice persoană care va voi să citească sau să recite versuri va fi imediat evacuată din saloane şi dată pe mîna poliţiei. De asemenea invitaţii sînt rugaţi să nu ia cu ei mucurile luminărilor ».

Asistam odată la panotarea unei expoziţii. Două « formaţii de lucru » din cîte trei pictori ajutau o colegă. Deşi bunăvoinţa lor era egală, un lucru se impunea cu evidenţă; echipa mai « sudată », verificată în experienţe comune anterioare, avea o « productivitate » aproape dublă.

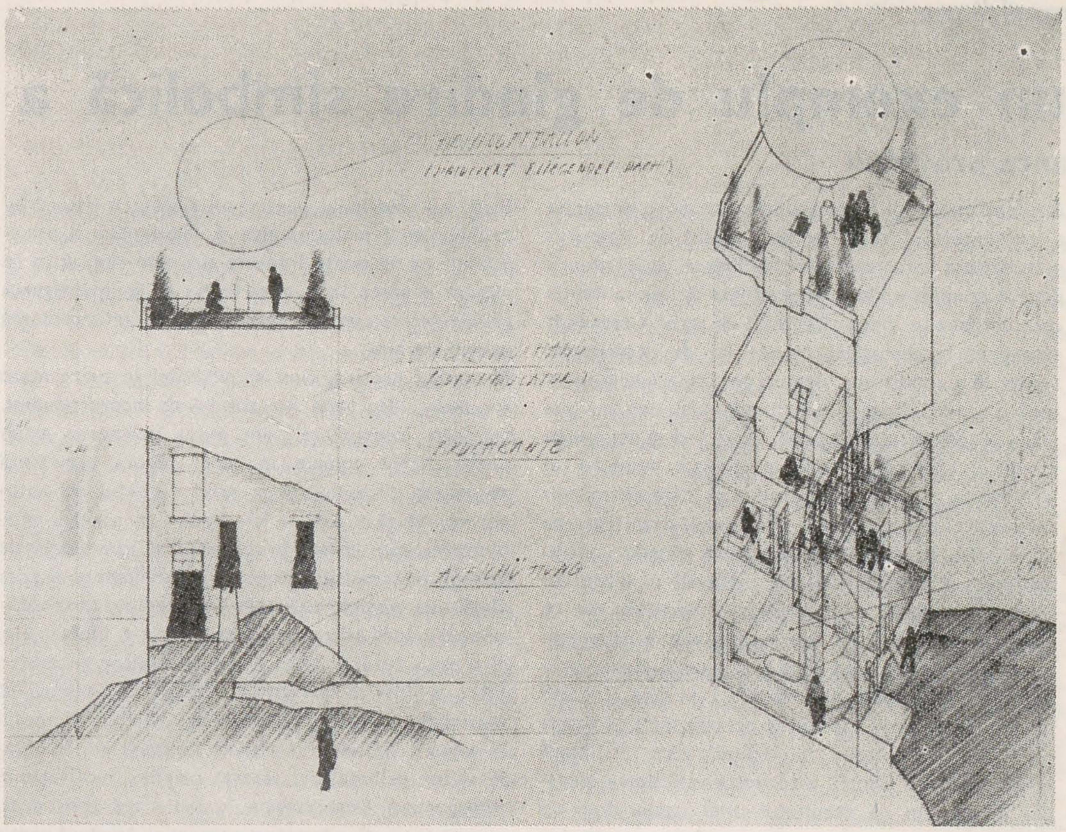
De la acest întîmplător *început de competiţie*, am imaginat, pe loc — fiindcă, în nepriceperea mea, nu aveam cum să-i ajut — un divertisment profesional, pentru un eventual carnaval al plasticienilor sau pentru un loc într-o ediţie a « cărţii recordurilor »: deghizaţi — desigur, în personalităţi ale picturii — concurenţii, să spunem 99, căci contează şi desfăşurarea cantitativă, împărţiţi — prin tragere la sorţi, pentru egalizarea şanselor — în grupe de cîte trei primesc scări de acelaşi tip, aceeaşi sfoară, aceleaşi instrumente pentru tăiat şi măsurat şi cîte trei tablouri (rame cu pînza albă) de aceeaşi dimensiune (deci 99 tablouri perfect egale). Se înţelege că şi suprafeţele de perete pe care « lucrează » fiecare grupă sînt egale. Înainte de declanşarea concursului spectatorii fac pariuri asupra echipei cîştigătoare. Fotografi şi operatori înregistrează toate etapele concursului (ca material publicitar pentru Combinatul Fondului Plastic). Apoi un juriu verifică distanţele — pe verticală şi pe orizontală — între tablouri. Cîştigătorii vor primi diplomele de « cel mai rapid agăţător », pe care vor fi inscripţionate « artistic » diverse spuneri « în chestiune », de felul: « Arta e limitare —

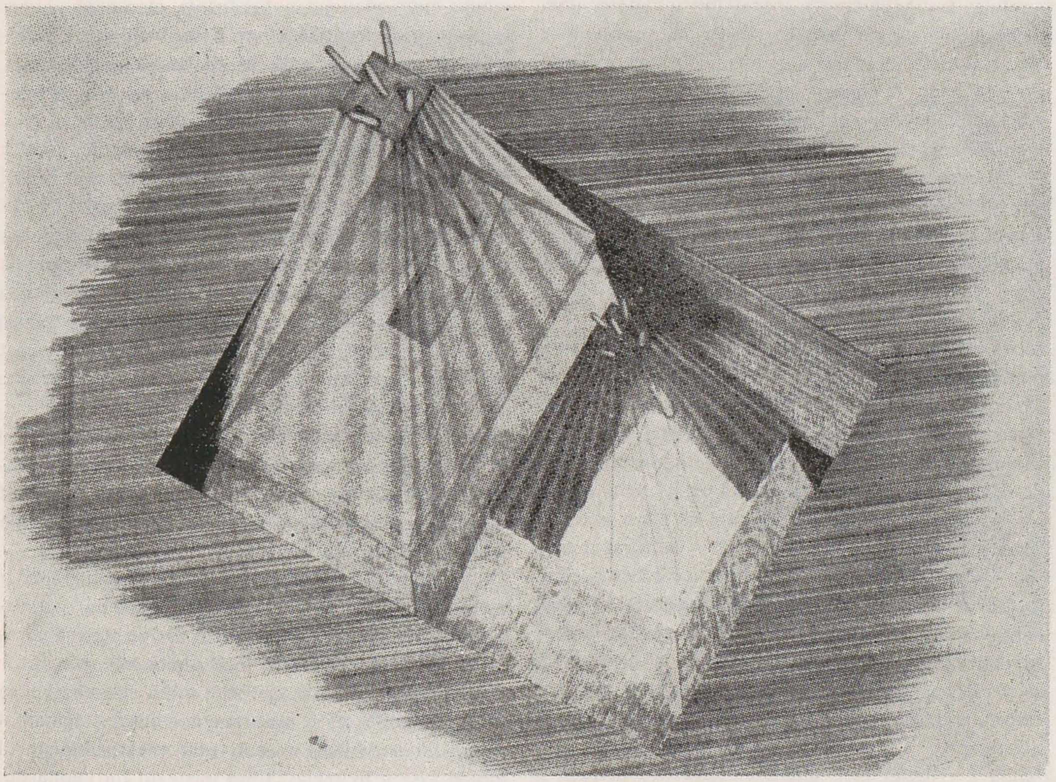
esența oricărui tablou e rama» *Chesterton*; sau «Arta este o minunată minciună care ne face să ne dăm seama de adevăr» *Picasso*; sau «Experiența: un cadou util care nu servește la nimic» *Renard*. Cei trei «agățători» cîștigători vor acorda autografe pe un tablou al cîștigătorului pariurilor. Grupa ultimilor clasați va trebui să memoreze și să recite în cor un «aforism despre înțelepciunea vieții» de Schopenhauer: «Faima este ceva care trebuie cîștigat, onoarea e doar ceva care nu trebuie pierdut», aceasta, bineînțeles, după ce au demontat toată «expoziția».

«Vînătorile» mele·

Cînd re-citesc constat că de obicei «găsesc» — altfel decît Picasso — ceea ce caut. De mai mulți ani caut — manie? obsesie? în orice caz ceva apropiat de natura «colecționismului» — precursori ai celor mai diferite inițiative artistice și «gatabancuri» (formularea este după modelul termenului pe care acum vreo 15 ani l-a lansat Grigorescu Ion, «gata-pictură»).

În «Salonul prințului Edmond de Polignac muzică de astăzi, ecouri de odinioară», text publicat în Le Figaro în 1903 sub semnătura Horatio, Marcel Proust scrie despre acest prinț — decedat în 1901 — că pădurile de la Fontainebleau, unde avea o proprietate, i-au inspirat mai multe melodii: «Și cînd erau executate în saloanele lui, îndărătul orchestrei erau proiectate fotografii făcute în pădure, foarte mărite și luminate. Căci el a fost unul dintre promotorii tuturor inovațiilor de astăzi, a îmbinării muzicii cu proiecțiile fotografice, a împletirii muzicii cu un text recitat». Avem o dovadă că «tipicul» atîtor manifestări actuale de «dialog al artelor» datează deci de la sfîrșitul secolului trecut.





În altă dezordine de idei — cum spunea Nicolae Argintescu-Amza — mi-ar place să verific dacă vreun comentator al picturii «cu subiect răsturnat» a lui Georg Baselitz, văzută la București în 1985 a făcut o apropiere între doctrina acestuia («obiectele, motivele sînt răsturnate, nu tabloul. Eu nu fac uz de posibilitățile pe care mi le oferă motivul, nu ceea ce poate fi recunoscut mă interesează. Utilizarea motivelor trebuie înțeleasă ca situația în care un muzician ține un canar pe care îi place să-l asculte. Răsturnarea motivelor și obiectelor înseamnă pentru mine că nu mai există probleme în prezentarea lor, că lumea obiectelor este neutralizată și invers, odată cu ea, cea transcendentală») și o temă swiftiană: «Dar veți spune: poate coada măturii nu e decît emblema unui arbore sprijinit în cap; și mai la urma urmei, ce e omul, dacă nu tot o făptură pe de-a-ndoaselea, o ființă cu facultățile animale mereu călărind rațiunea, cu capul în locul picioarelor și scurmînd în țărînă». Swift «precursorul» lui Baselitz este o ipoteză nu dintre cele mai excentrice.

O direcție a sculpturii «pop» este astfel anunțată în jurnalul fraților Goncourt, în august 1855: «Figurile de ceară, nu cunosc minciună a vieții mai înspăimîntătoare. Aceste imobilități paralizate, acest gest înghețat, această fixitate, această tăcere a privirii, această poziție pietrificată, aceste mîini spînzurate la capătul brațelor, aceste frizuri negre și atîrnînd, aceste plete de bețivi nepieptănați pe fruntea bărbaților, aceste pleoape din păr de cal închizînd ochiul femeilor, acest alb morbid și albăstrui al cărnurilor, acest ceva de mort și de viu, de palid și de fardat pe care îl au acești dezgropați ai istoriei în hainele lor țepene, totul mișcă și neliniștește ca o înviere macabră. Poate că acest plagiat sinistru al naturii va avea cel mai mare viitor. Figura de ceară va putea deveni, în republicile viitoare, marea artă populară (. . .) Va fi însăși Istoria, și marile ei scene și înaltele ei fapte înghețate, imortalizate în același timp în formă și culoare. Vor fi utilizați pentru aceasta pictori și sculptori fără lucru: le vor fi asociați regizori, actori, toți oamenii a căror meserie este să dispună din punct de vedere plastic o scenă. Și poate se va merge pînă la a se pune în interiorul personajelor istorice o mică manivelă cu elocvență umană, care va recita cuvintele lor cele mai frumoase (. . .) Atunci iluzia va fi cu adevărat completă».

În 1861 ei scriu despre un posibil «zeu à l'américaine — un zeu în fotografie și care va purta ochelari».

În prefața pe care Marcel Proust o scrie la cartea, apărută în 1919, «Cuvinte de pictor — de la David la Degas» a lui Jacques-Émile Blanche, întîlnim și un exemplu de «neînțelegere» maternă cu turnură de anecdotă: mama lui Manet explica tuturor: «A copiat cîndva totuși *Fecioara cu iepurele* de Tintoretto, e bine copiat, veniți la mine acasă să vedeți, ar putea să picteze și altfel decît o face. Numai că ce vreți? s-a înhăitat cu tot felul de pușlamale».

Deși Edmond și Jules de Goncourt declarau că memoriile lor sînt «note după natură» și pictură «ad vivum», foloseau uneori și informații la a doua sau a treia mînă. Așa au auzit că Daumier ieșind «puțin făcut» de la o serată i-a spus lui Leroy: «Ah, cum am îmbătrînit! Altădată străzile erau prea strîmte, atingeam amîndoi pereții. Acum, dacă agăț un oblon».

De cîte ori am ocazia, citesc destul de atent reputate reviste de modă (ca Vogue, Linea italiana). Pentru coafură, machiaj, bijuterii, rochii, pantofi, poșete etc. modelele, — unele celebre, altele anonime (încă) — sînt «semnate» din cap pînă în picioare, sînt adică «femei la a căror frumusețe au colaborat numeroși lucrători», cum s-a exprimat, pe la 1900, Jules Renard.

Dar indicațiile cromatice destul de precise din aceste reviste pălesc în comparație cu notația fraților Goncourt la o vînzare a unei colecții de haine din secolul XVIII, în care apăreau tonuri ca «disperarea opalului» și chiar «pîntece de purice în febra laptelui».

În absența acelor «mostre» cromatice, asemenea *delirurí imaginative* aproape că te ajută să-l înțelegi pe Hokusai, atunci cînd vorbea de «tonul surîsului».

Probabil că și «stratagema» lui Proust pentru un final de epistolă mai poate fi utilizată: «Vai! doamnă, nu mai am hîrtie tocmai în clipa cînd începeam să nu scriu prea rău».

pag. 21
HANS HOLLEIN: Proiect pentru pavilionul austriac la Bienala de la Veneția. 1972

pag. 22
WALTER PICHLER: Proiect pentru o capelă, 1963
HAUS — RUCKER: Oază. 1972
MAX PEINTNER: „Secolul XX". 1972
RAIMUND ABRAHAM: Casa cu trei pereți, 1972

pag. 23
COOP HIMMELBLAU: Casa cu acoperiș zburător, 1973
GRUPUL MISSING LINK: Două corturi, 1971

un exemplu de gîndire simbolică a formelor vizuale

anca oroveanu

A vedea opera lui Sigmund Freud ca pe o emanație a contextului local — vienez — a fost de timpuriu o tentație a comentatorilor ei. Pierre Janet spunea deja că atmosfera de « senzualitate și imoralitate » care domnea în Viena sfîrșitului de secol a provocat emergența psihanalizei ca un fel de « proiecție teoretică a condițiilor vieneze particulare ». Într-un text din 1985 Bruno Bettelheim reia, deși cu mai mare prudență, aceeași temă. Încercînd să definească specificul culturii vieneze la sfîrșitul secolului al XIX-lea ca rezultat al contradicției între extraordinara dezvoltare a capitalei și declinul, dezintegrarea imperiului, el conclude: « Această stranie contradicție /. . ./ explică evoluția culturală a Vienei în această perioadă; ea explică de asemenea de ce psihanaliza, fundată pe înțelegerea isteriei și nevrozei, s-a născut în acest oraș și nu s-ar fi putut, probabil, naște nicăieri altundeva. »[1] În fine, trecînd peste numeroasele variații pe această temă la autori ostili sau simpatetici lui Freud, care utilizează acest argument pentru a contesta validitatea metodei făcînd din ea rezultatul unei conjuncturi de moment, sau pentru a preciza condițiile constituirii sale și a-i defini limitele, iată ce spune George Steiner: « Descrierea de către Freud — n-a numit-o el însuși mitologie? — a motivațiilor comportamentului uman e profund circumstanțială. Ea oglindește, codifică rațional, presupozițiile economice și sociale, deprinderile erotice, riturile domestice ale clasei mijlocii din Europa Centrală în anii începînd cu 1880. În orice punct cronica conștiinței interacționează cu cadrul sociologic, economic, cultural. Modelul libidoului și represiei, al autorității masculine, al antagonismului dintre generații, al sexualității licite și clandestine e inseparabil de faptele familiale, de existența profesională în Viena epocii lui. » Mai mult, și atingînd mai îndeaproape specificul psihanalizei: dacă, așa cum se uită adesea, psihanaliza e « *o chestiune de cuvinte* și nu poate exista analiză dacă pacientul e mut sau doctorul surd; nu poate, exista, sau doar în rudimentele ei indiferente, dacă pacientul nu a atins un nivel critic de articulare, dacă propriile sale utilizări ale limbajului sînt prea sărace sau banale », rezultă de aici caracterul în înalt grad « local » al lui Freud, ferm înrădăcinat în idiomul expresiv și represiv al clasei mijlocii central-europene la sfîrșitul secolului al XIX-lea, căreia Freud însuși îi aparținea: « Descrierile acțiunilor, conștiinței, inconștientului la Freud nu pot fi disociate de structurile gramaticale și convențiile referențiale /. . ./ ale germanilor și germanilor austrieci în epoca lui Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Thomas Mann »[2].

Cînd nu sînt ghidate (cum este nu odată cazul) de o irațională ostilitate față de psihanaliză, poziții ca acestea, care conțin un indubitabil adevăr, oferă și în detaliile lor o serie de observații prețioase[3]. A presupune o atît de strînsă determinare « locală » a psihanalizei echivalează însă cu a-i nega altă valabilitate, legitimitate, interes decît unele și ele locale, în spațiu și timp. Dacă așa stau lucrurile, atunci desuetudinea ei ca metodă decurge de la sine și interesul față de ea nu poate da loc decît unei opere de istoric.[4] Totuși, dacă nu în forma ei originară, ci după ce a suferit transformări, *aggiornamenti*, psihanaliza nu și-a pierdut, în cele cîteva decenii de la moartea lui Freud, actualitatea (sau, cum ar spune detractorii ei, continuă să pretindă, ilegitim, la ea). Acest lucru ne poate face să ne confruntăm cu ea ca metodă încă vie, continuînd să suscite — deși într-un registru mai puțin pasional — adeziuni și respingeri și să dialogăm cu ea. Evident, nu este locul pentru un dialog cu ansamblul problematicii metodologice și terapeutice a psihanalizei; ce ne poate interesa aici este cum și în ce măsură e acceptabilă contribuția ei la investigarea problemelor creației artistice și la interpretarea operei de artă.

Rezumînd grosier, cum e inevitabil în orice atare expunere (deși asta nu absolvă de incorectitudini, falsificări involuntare), am putea inventaria astfel unele dintre temele în jurul cărora gravitează abordarea psihanalitică a artei: artistul se auto-reprezintă prin artă — își « pune în scenă » problemele; cum aceste probleme sînt, din unghi de vedere psihanalitic, centrate esențialmente asupra vieții sale erotice, *aici* trebuie căutată nu doar rădăcina structurii sale psihice, caracteriale individuale, ci și cea a tuturor celor artistice al căror generator este; problematica erotică e deghizată, pentru că inavuabilă și inaptă să se satisfacă direct. Simbolul în genere și simbolul artistic în speță au, în înțelesul lor psihanalitic, această origine, motivație și interpretare. Deghizarea nu e deliberată, conștientă, un exercițiu al « bunelor maniere ». Nucleul erotic e refulat (= inconștient), inaccesibil, ca atare, unei introspecții conștiente; ce apare la suprafață e rezultatul unei dinamici a psihicului în care procese de refulare, deplasare, substituire, condensare, supradeterminare, sublimare (între care nu există egalitate ierarhică sau funcțională, dar pe care, de dragul conciziei, le enumăr astfel aici) sînt responsabile de, explică deturnarea sensului originar către substitute care funcționează ca simboluri în accepție psihanalitică; în ceea ce rezultă ca urmare a unui atare proces — formațiune psihică de tipul visului sau reveriei diurne, dar și operă de artă — conținuturile refulate astfel deghizate sînt « opace », enigmatice pentru autorul însuși; el nu își înțelege simbolismul, dar formularea coerentă în exterioritatea psihicului are pentru el o funcție « pacificatoare »; ca și visul, opera de artă e o formă iluzorie de realizare a dorinței, dar diferă de el prin comunicabilitatea sa, una din condițiile căreia e exteriorizarea, materializarea (specificul — cultural și tehnic — al căreia a preocupat, cel puțin pînă de curînd, în foarte mică măsură, psihanaliza aplicată). Simbolismul operei de artă e la fel de enigmatic pentru spectator-cititor, dar declanșează în el un proces simetric: el are, prin procură, satisfacții similare celor ale creatorului, dar, ca să spunem așa, de două ori iluzorii, « umbre ale umbrei ». Motivația profundă a creației este una esențialmente privată și internă: factorii exteriori sînt, indiferent de originea și registrul lor, mai degrabă de natura ocaziei. Creația nu e o naturală fecunditate plăsmuitoare, ci o invincibilă incitație către auto-obiectivare, o presiune lăuntrică declanșatoare de înlănțuiri simbolice, a cărei rădăcină profundă e o lipsă; ea nu e manifestarea unui prea-plin, ci a unei fundamentale și originare carențe, unei inadecvări, niciodată resorbite, între dorință și realizarea ei, care este *primum movens* al civilizației, culturii și în raport cu care arta reprezintă doar una din bifurcările posibile. Opera de artă e un mod de compensare a acestei absențe, lipse, breșe originare, dar întotdeauna pe alt plan: al formațiunilor substitutive, ale iluziei, al « ineficacității în real ». Ca realizare a unei dorințe neîmplinite, opera e întotdeauna împinsă, suportată inconștient de o obscură, dar nu mai puțin presantă exigență pe care o ridică în fața artistului — fără ca el să poată desluși în sine cu limpezime acest lucru — un moment trecut rămas neîmplinit, nesoluționat, o « traumă » infantilă în raport cu care tot ce creează artistul nu e decît eternă repetiție, prin mijlocirea unor substitute, a unei teme unice, mereu prezente și mereu trimițînd la trecut, inepuizabile prin tocmai imposibilitatea soluționării ei în actual, eternă « reîntoarcere a refulatului ». Solicitarea permanentă (sau intermitentă) la care « evenimentul traumatic » supune artistul face din el un individ care, cum se exprimă Freud, « frizează nevroza », fără a-i cădea însă victimă, pentru că o deosebită flexibilitate regresivă, o excepțională plasticitate psihică îi permite să descindă în trecut (în inconștient), fără a se pierde iremediabil în el.

Posibilitatea — măcar de principiu — a unei abordări psihanalitice a operei de artă se bizuie pe o presupoziție esențială: că scriitorul scrie, artistul pictează sau sculptează pentru a da glas unor impulsuri lăuntrice irezistibile și esențialemente personale, pe scurt, pentru a se exprima pe sine. Dar aceasta nu a fost, întotdeauna, presupoziția înăuntrul căreia să fie gîndită opera de artă, nu a constituit, pentru orice epocă, funcția ei primă, A gîndi astfel despre artă e ceva mai degrabă recent (chiar dacă motivul « auto-exprimării » a putut însoți, ca o notă uneori aproape imperceptibilă, un timp îndelungat reflexiile cu privire la artă în civilizația occidentală), o atitudine — și apoi o concepție — pe care romantismul și mai tîrziu anumite tendințe ale artei sfîrșitului secolului al XIX-lea o accentuează. Secolul al XIX-lea se comportă adesea față de artă ca și cum ar fi uitat că ea putea îndeplini și alte funcții decît cele ale înregistrării exacte ale realității sau exprimării de sine, și asta nu doar față de propria sa artă, ci și față de cea a trecutului. Ca metodă aplicată artei psihanaliza trebuie, cred, înțeleasă în acest context și este irelevantă din acest punct de vedere lipsa de simpatie a lui Freud față de arta contemporană lui. Esențial pentru contextul cultural în care se configurează psihanaliza este faptul că între rolurile conferite artei, cel al auto-exprimării devine unul primordial și că acest model al artistului și mobilurilor creației sale este proiectat asupra trecutului și hipostaziat.

O presupoziție corelată este aceea că între artă și viață, individ și operele sale există dacă nu o continuitate fără fisuri, în orice caz o foarte strînsă corelație, într-atît de strînsă încît sîmburele generator al uneia (cel pe care analistul speră să-l descopere prin interpretare) e simultan nucleului originar al psihicului individual care îi este creator. Misterul Monei Lisa e în același timp misterul lui Leonardo, cel al lui Hamlet — al lui Shakespeare, visele personajelor unui roman (« Gradiva » de Jensen) sînt interpretate ca și cum ar fi visele unor personaje reale — ca și cum psihicul fictiv și cel real sînt identice *(nec plus ultra* unei concepții mimetice despre artă transpuse în cheie psihologică) și în ultimă instanță ale autorului.

O astfel de concepție face posibilă utilizarea operei ca document în investigarea personalității artistului[5], sau invers, caută chei pentru operă în existența privată.

Antecedentele celor două teme reunite, pe care nu le putem decît schița sînt, chiar dacă sub o formă impură și adesea marginală față de calea largă a dezvoltării artei, îndepărtate, « Orice operă îl revelează pe lucrător. Cînd privești statui și tablouri nu te gîndești oare la pictor sau la sculptor? » spune Philon din Alexandria[6]. Dacă tema « a vedea lucrătorul prin operă » subzistă în evul mediu în special într-un context în care exemplul procedurii artistice e utilizat pentru a o face inteligibilă pe cea

divină, pentru a îndemna la transcenderea creatului către Creator, la o cunoaştere a Incognoscibilului prin operele sale, Sfîntul Bonaventura introduce aici o notă de o intensitate aparte: « Pentru că artistul înainte de a produce se lasă antrenat de o anumită iubire, odată opera finită el o iubeşte în măsura în care ea răspunde dorinţei sale /. . ./ Dacă ar putea s-o facă să vorbească, să-i dea o inimă pentru a se face înţeles şi iubit de ea, ar face-o. » [7] Că o concepţie ca aceea a lui Bonaventura nu este, şi asta nu numai în evul mediu, una general acceptată, ne convinge fără echivoc Toma de Aquino; pentru el arta are ca scop să realizeze nu perfecţiunea artistului, ci pe cea a operei; valoarea operei nu se măsoară prin excelenţa agentului, ci prin cea a lucrului produs. E deci puţin important să ştim dacă artistul a trudit din greu sau a procedat bine, ajunge să constatăm că opera e bună. « Un cuţit bun nu e un cuţit la care artistul a lucrat bine, ci unul care taie bine. » [8] Ideea unei dependenţe, unei relaţii de « oglindire » între artist şi operă reapare însă, şi de data aceasta cu mai mare fermitate, prin neoplatonismul renascentist. « Toate operele de artă care ţin de văz şi auz proclamă întregul minţii artistului /. . ./ putem vedea în ele atitudinea şi imaginea, dacă putem spune astfel, minţii sale; căci în aceste opere mintea se exprimă şi reflectă pe sine nu altfel decît o oglindă reflectă chipul omului care priveşte în ea » [9], spune Ficino. Prin contrast cu convingeri ca cele ale Sfîntului Toma, pentru care opera constituie un *în sine*, rupt, în aprecierea pe care i-o acordăm, de autorul său şi de condiţiile genezei sale, acceptată sau respinsă în măsura în care constituie întreruperea unor valori obiective (şi nu, ca la Bonaventura, împlinirea unei dorinţe lăuntrice şi deci un răspuns subiectiv la cerinţe subiective) se afirmă astfel raportul *genetic* între operă şi artist, superioritatea făcătorului asupra făcutului şi în consecinţă, cel puţin ca posibilitate de viitor, relevanţa condiţiilor genezei pentru aprecierea rezultatului. Opera de artă nu mai e un obiect între alte obiecte, fără istorie proprie alta decît cea a existenţei sale materiale, valorizabil doar în funcţie de adecvarea la un set de criterii predeterminate, destinaţia şi funcţia sa, ci locul de manifestare al unei subiectivităţi, mijlocul prin care aceasta se revelează: de vreme ce opera de artă e frumoasă, mintea din care a izvorît e desigur şi mai frumoasă încă. Opera capătă o istorie proprie care e cea a condiţiilor conceperii şi realizării sale. Istoriceşte se manifestă pe acest teren un interes crescînd pentru stadiile incipiente şi intermediare ale elaborării, pentru schiţă, opera neterminată; are loc o deplasare a interesului către procesul de creaţie [10] a cărei semnificaţie este dublă: opera de artă neterminată, schiţa, sînt interesante pentru că oferă un acces mai direct la mintea artistului; ele sînt valoroase pentru că dotaţia artistică se exprimă în ele de manieră mai concentrată. Dar dezvoltarea interesului pentru shiţă, întreaga problematică a non-finitului nu ne interesează aici; ci atitudinea care vede în operă o cale de acces către individ; faptul că această individualitate se exprimă prin artă e întrucîtva secundar, deşi interesul faţă de ea e trezit tocmai de excelenţa realizărilor sale artistice. Esenţială este exemplaritatea acestei personalităţi şi — în parte pentru că e publică — « lizibilitatea » ei. Se deschide pornind de aici calea variatelor tipuri de comentariu critic care, conexînd opera cu autorul se concentrează asupra investigării vieţii şi circumstanţelor sale personale, ecoului acestora în creaţie. Psihanaliza (chiar dacă nu este conştientă de aceste rădăcini ale sale) e de înţeles ca punctul culminant al unei astfel de orientări. [11] Ce caracterizează abordările de tip biografic — şi psihanaliza în primul rînd, cel puţin sub formele ei mai timpurii — este că interesul pentru geneza operei nu înseamnă pentru ea interes faţă de stadiile elaborării ei efective, ci faţă de cele ale configurării şi motivaţiilor ei pur interioare, aparent inscrutabile; apoi — şi acest lucru, fără a-i aparţine în exclusivitate, conferă o marcă aparte aplicaţiilor lui Freud în sfera artei — deplasarea atenţiei către procesul de creaţie şi către factorii subiectivi ai constituirii operei de artă nu determină la el o revizuire a criteriilor de apreciere şi o subordonare a acestora unor cerinţe cu caracter subiectiv. În ambianţa neoplatoniciană interesul faţă de creator şi geneza operei de artă nu antrena dislocări în ordine valorică, pentru că doar opera « frumoasă » este avută în vedere, iar o operă frumoasă nu poate fi creată decît de un suflet frumos. La Freud ne confruntăm cu o dublă discontinuitate: întîi, opera de artă e « subiectivă » la capătul facerii, dar criteriile sînt obiective la capătul aprecierii; apoi, criteriul « frumuseţii » e prezervat, atunci cînd « sufletul » interesează psihanaliza nu prin frumuseţea, ci prin complexitatea, distorsiunile, chiar desfigurarea

B. LÖFFLER. Exlibris. S. Freud

sa. Această divergenţă se reflectă în atitudinea sa faţă de arta modernă, în legătură cu care îşi recunoaşte cu un prilej (nu fără ipocrizie) filistinismul. Iată un pasaj grăitor: « Am primit — îi scrie Freud lui Karl Abraham — desenul presupus a reprezenta portretul Dv. Sînt cu atît mai tulburat cu cît o umbră pe portretul Dv. moral, fie ea atît de palidă ca toleranţa sau simpatia Dv. faţă de « arta modernă » trebuie imediat eliminată /. . ./ Oameni ca el /artistul/ ar trebui, mai puţin ca oricare alţii, să aibă acces la cercurile psihanalitice, căci ilustrează într-un mod din cale afară de nedorit teoria lui Adler potrivit căreia tocmai persoanele afectate de un grav defect congenital al vederii devin pictori. » [12] « Frumuseţea » are, în comportamentul de amator şi colecţionar de artă al lui Freud, un sens mai degrabă convenţional; în termeni psihanalitici circumscrierea ei indirectă se produce prin expresii ca « amenajare estetică », « revizuire secundă » (la care e supus materialului provenind din surse inconştiente pentru a deveni acceptabil în ordinea comunicabilităţii estetice); ea este dotarea cu formă, echivalînd pentru spectator cu o « primă de seducţie » sau « plăcere preliminară » care mijloceşte şi interzice în acelaşi timp accesul la sîmburele real al operei — conţinutul ei, în ultimă instanţă inconştient. Dacă « forma » este astfel devaluată în favoarea conţinutului, iar conţinutul « manifest » în favoarea celui « latent » [13], prezenţa ei ca mod de manifestare a procesului de revizuire secundă este — pentru artă — indispensabilă şi se relegă în întunecimile non-artisticului orice produs care prilejuieşte suspiciunea că acest proces nu a avut loc. Ori, tocmai aceasta e, pentru Freud, deficienţa unor manifestări artistice ca expresionismul sau suprarealismul şi dobîndim o precizare suplimentară în legătură cu poziţia lui dintr-un dialog cu Dali: « Nu inconştientul îl caut în operele Dv., ci conştiinţa — îi spune Freud acestuia. În timp ce în picturile maeştrilor — Leonardo, Ingres — ceea ce mă interesează, ceea ce mi se pare misterios şi tulburător este tocmai căutarea ideilor inconştiente, de un tip enigmatic, ascuns, în pictură. Misterul Dv. se manifestă direct. Pictura nu e decît un mecanism pentru a-l revela. » [14] Să trecem peste neînţelegerea arătată de Freud artei moderne, ca şi peste faptul că el se lasă prins în capcana suprarealismului, luînd drept directă revelare a inconştientului ceea ce, într-un fel, e un alt mod de a-l « pune în scenă »; el pare însă să sesizeze o mutaţie în artă, în procesul de creaţie, de care psihanaliza este de altfel, cel puţin în cazul suprarealismului, măcar în parte răspunzătoare. Doar că mutaţia e receptată de el ca una de la artă la non-artă: procesul creator e incomplet — nu cuprinde stadiul ultim, cel al revizuirii secunde, al « amenajării estetice » — şi încetează astfel să mai fie exemplar. Apoi, sesizarea ei e parţială, ea priveşte doar o verigă a lanţului şi acest lucru este efectul universalizării şi proiectării asupra trecutului unui anumit model de înţelegere al operei de artă şi artistului. Căci mai devreme — şi secolul al XIX-lea e un moment esenţial în acest proces — se petrecuse o mutaţie de cel puţin egală importanţă: deposedarea progresivă a operei de artă de conţinuturile ei simbolice explicite, reducţia simbolului în artă la cel privat, care nu merită, poate, numele de simbol; o mutaţie care afectează profund locul şi rolul simbolului în opera de artă, care n-a fost decît în aparenţă stopată de mişcarea simbolistă de la sfîrşitul veacului al XIX-lea (dar poate că prezenţa ei în ambianţa artistică a lui Freud a contribuit la mascarea în ochii lui a acestei probleme) şi faţă de care psihanaliza s-a dovedit constant neatentă. Că, în măsura în care acceptăm sugestiile psihanalizei, un simbolism personal de sursă inconştientă există şi în arta mai timpurie (dar oare întotdeauna? în orice artă?) se poate admite. Dar cîtă vreme artistul vehicula în mod conştient un repertoriu simbolic, o iconografie cunoscute şi recognoscibile publicului său (chiar dacă pentru a fi înţelese acum ele necesită travaliul laborios al inconologului) conţinuturile private, aflate necesarmente în umbra acestora, puteau intra cu ele în multiple tipuri de relaţie de care referinţa la distincţia freudiană între conţinut manifest / latent e departe de a putea da în mod satisfăcător socoteală. E aici o zonă de interferenţă între psihanaliză şi iconologie la care iconologia se arată mai atentă decît psihanaliza şi asta mai ales (deşi nu exclusiv) atunci cînd ajunge să se exercite

asupra unei arte pentru care « textele », « programul », faptele nu mai sînt, ca pentru cea renascentistă, publice, « manifeste », chiar dacă uneori confidențiale, și trebuie căutate în sfera circumstanțelor private, iar cîteodată presupuse, ghicite, cum se întîmplă în analiza unor artiști ca Cézanne sau Van Gogh. Psihanaliza e probabil tipul de abordare care a contribuit în cea mai mare măsură la a ne face atenți la prezența acestui « simbolism » privat, dar aportul său a fost neglijabil în a-i preciza locul în evoluția istorică a artei.

Spațiul nu ne permite o discuție de detaliu a unor exemple concrete de aplicare a psihanalizei la studiul artei. Ele au dus însă în timp la o tot mai precisă conturare a unui « gen » de literatură critică — *pisiho-biografia* — și merită să zăbovim puțin asupra principiilor care o ghidează. Ca « studiu al interacțiunii între om și operă », ea fundează acest parelelism, cum arată unul din practicienii săi, pe convingerea că « viața și opera se dezvoltă pornind de la o sursă comună, ignorată de artistul însuși. A aduce la lumină mecanismele inconștiente care au motivat în același timp viața și opera, iată deci sarcina psihobiografiei, care se va defini ca *studiu al interacțiunii între om și operă și al unității lor sesizabile în motivațiile sale inconștiente*. »[15] E cu siguranță interesant de reconstituit (și acest lucru s-a făcut în parte) în antecedentele sale istorice configurarea acestui gen compozit; pentru istoria artelor plastice, Vasari ar reprezenta aici una din referințele interesante; dar definirea mai precisă a formei pe care tinde să o capete psihobiografia de inspirație psihanalitică ne face să sesizăm distanța care o desparte de naivele (și poate de aceea nu odată mult mai fermecătoarele) tentative vasariene. « Împinsă pînă la limite posibilităților sale, adică plasată în condițiile ideale în care fiecare detaliu de viață al modelului său i-ar fi cunoscut, psihobiografia ajunge să recunoască mai mult decît o simplă continuitate între verigile lanțului. Ea ne învață să ne închinăm în fața unui determinism riguros, versiune modernă a fatalității antice, infern implacabil din care orice libertate pare exclusă /.../ a studia « imaginația » unui poet va consta deci în a studia cum a crezut el că disimulează atotputernicia motivațiilor sale pentru a-și dovedi că e liber. »[16] Principiul fundamental care inspiră această metodă este că « *totul are sens* în viața unui om, că viața sa psihică, intelectuală și somatică răspund unei aceleași continuități și doar ignoranța noastră face loc accidentelor ».[17]

Totul are sens, nimic nu este, în ordinea semnificării, neutru, dar asta nu conferă lumii și omului, într-un context ca cel oferit de psihanaliză, o plenitudine semnificantă exaltantă; emergența sensului nu e o formă a libertății, ci a necesității, a fatalității; el e o povară, sîntem prizonierii lui, prinși în capcana lui. Orice sens e culpabil: caracterul său ascuns indică această natură; enigma, misterul se dizolvă în culpă. Orice sens are o origine traumatică: vidul creat între dorința și realizarea sa, cel în jurul căruia se constituie, cu toate idiosincraziile sale, personalitatea, e cel care generează sensul, izvorul lui mereu activ. E ca și cum s-ar subînțelege (ceea ce e mai puțin caricatural decît pare, căci s-au purtat dispute serioase în literatura psihanalitică pe această temă), că omul eliberat de boală, sau — mai aproape de normalitate — de complexe, de « probleme », se eliberează simultan de necesitatea profundă a semnificării și nu mai are nevoie de alt sens decît cel literal. Cum se sugerează nu odată la Freud, « omul fericit nu are fantasme »; iar fantasma și opera de artă sînt, pentru el, rude apropiate.[18]

Erorile adesea flagrante (mai ales în încercările « psihobiografice » timpurii: studiul lui Freud despre Leonardo, cel al lui Ernest Jones despre Andrea del Sarto), puternica tendință de a supraaprecia rolul jucat de componenta psihică în procesul de creație, neglijarea contextului artistic, istoric, social, a determinărilor de alt ordin decît intrapsihic care intră în joc în orice proces creator și mai ales a felului variabil în care se ierarhizează acești factori de la o epocă la alta, indiferența față de specificul « limbajelor » artistice și față de istoria lor, determinismul implacabil pe care pare să-l presupună și care neagă creativității sensul ei plin — toate acestea au făcut mult pentru a discredita abordările psihanalitice ale artei. Aceste erori sînt, parțial cel puțin, corijabile. Oameni ca Ernst Kris — a cărui activitate de psihanalist se dezvoltă pe fundalul unei solide formații de istoric de artă — o demonstrează, ca și generația mai tînără de practicanți ai psihanalizei aplicate, reprezentată de autori cu Dominique Fernandez, Jean-François Lyotard, Maurizio Bonicatti, (pentru a nu cita decît cîțiva). Dar reproșul adresat de Gombrich acestei metode în aplicațiile sale la artă rămîne, poate, în continuare valabil, cu toată sporita subtilitate a aparatului interpretativ, primenit de altfel la unii dintre cei citați prin recursul la teoriile lui Lacan, cît și incomparabil mai ampla informare în domeniul istoriei artei. « Această elaborare, spune Gombrich, tinde să confunde cauză și scop. /.../ Dacă experiența din copilărie a lui Leonardo (prin referință la care Freud descifrează misterul *Monei Lisa* și al *Sfintei Ana cu Fecioara și Pruncul*[19] n.n.) va fi fost realmente una din cauzele determinate pentru care el a acceptat comanda de a picta *Sfînta Ana*..., tot atît de determinante au fost probabil și alte presiuni pe care le-am putea trasa către izvoarele lor. /.../ Ceea ce importă este că nenumăratele lanțuri cauzale care au adus finalmente opera la existență nu trebuie în nici un caz confundate cu înțelesul ei. Iconologul, în măsura în care îi putem determina activitatea, se interesează de acesta din urmă. Istoricul trebuie să rămînă conștient de complexitatea și fluiditatea celor dintîi. Poate că am putea evita cel mai lesne încurcăturile suscitate de problema intenționalității, insistînd /.../ asupra faptului că sensul intenționat nu este de loc o categorie psihologică. Ne aflăm mai degrabă în fața unor categorii ținînd de acceptarea socială, așa cum este cazul cu orice sistem de semne și simboluri. »[20]

Sensul intenționat nu este — cred că putem fi, necondiționat, de acord în această privință cu Gombrich — o categorie psihologică. Dar cel non-intenționat? Căci ne-am obișnuit, am acceptat (și din nou, nu în mică măsură datorită psihanalizei) să admitem pentru operele de artă existența unei multitudini de sensuri, pentru unele dintre care artistul însuși nu oferă nici o dovadă și uneori nici o aprobare: cele pe care, spectatori obișnuiți sau specializați, le citim, la nesfîrșit, în opere. Aceste sensuri non-intenționate, care depășesc intențiile conștiente ale artistului și sînt chiar, uneori, în contradicție cu ele, sînt ele echivalente cu cele inconștiente? Există între non-intenționat și inconștient identitate, sau măcar legătură constantă, necesară? Aș înclina să cred că nu, mărturisindu-mi însă perplexitatea.

Rezervele — fără îndoială în mare măsură legitime — față de psihanaliza aplicată, criticile — adesea meritate — de ordin metodologic și factual, compromit oare întru totul posibilitatea de principiu al unui atare exercițiu? Psihanaliza nu va lăsa nici o urmă asupra felului în care e practicată istoria artei? E greu de presupus, și asta nu numai pentru că ea s-a întrețesut pe nesimțite cu alte științe ale omului, vocabularul ei (și deci — chiar dacă ironic, în ghilimele — și ideile ei) au pătruns în cele curente ale omului cultivat. Dar pentru că, în pofida erorilor ei și uneori chiar prin mijlocirea lor (Freud nu numește oare studiul său despre Leonardo « o ficțiune psihanalitică »?) ea ne-a învățat — și asta este lecția ei cea mai durabilă, chiar dacă prudența trebuie să ne facă să nu i-o atribuim în exclusivitate — să gîndim opera într-o relație de solidaritate inextricabilă cu artistul, o solidaritate ireductibilă la circumstanțele — exterioare sau interioare — ale producției sale, nesusceptibilă de o descriere cauzală, dar, nu mai puțin, dificil de expediat cu argumentele pe care psihanaliza însăși ni le furnizează involuntar prin erorile ei. A descurca textura prin care operă și destin uman sînt legate nu poate fi, în orice caz concret, decît un act brutal și indiscret, căci viața însăși, în toate ocolurile, incertitudinile, ezitările ei ar trebui dublată prin discurs pentru a face dreptate complexității acestei legături; dar rezultatul (și suportul) tuturor acestor aplicații parțiale, tendențioase, jenante, frustrante este credința într-o globalitate, integritate, coerență — vizate, chiar dacă nu întru totul actuale — a individului și facerilor sale. În acest sens psihanaliza este un umanism; ea nu perpetuează doar, ci dezvoltă, precizează, dă consistență (fie și fictivă) acestui model al artistului în relație cu corpusul operelor sale, model de integritate-integralitate vizată ca proiect doar în parte conștient de orice creator, pe care orice spectator sau comentator atent caută să-l regăsească, să-l reconstituie în traiectul creator al artiștilor și care este — fie că fundamentul său științific e acceptabil sau nu — în înalt grad caracteristic pentru o perioadă în dezvoltarea civilizației noastre. Sau a fost: căci problema critică — și ea nu este doar a psihanalizei, ci a culturii, a artei contemporane — este dacă un atare model e încă recognoscibil, dacă ceea ce arta a devenit mai poate oferi terenul unei unificări personale pentru creator sau spectator; dacă aceasta va continua să fie una dintre funcțiile ei. Contrar credinței mai mult sau mai puțin explicite a psihanalizei că artistul este și a fost întotdeauna același lucru, ceea ce el este și se gîndește pe sine a fi, ceea ce îl gîndește ca fiind societatea din care face parte este, de la o epocă la alta variabil și asta poate și cu sensul că nu același tip de individ devine artist în orice epocă și societate. Între ceea ce el este, într-un absolut inaccesibil și ceea ce se gîndește și e gîndit ca fiind, mijlocitorul poate deveni o teorie « psihologică » pe care ar fi, cred, greșit să o vedem doar ca pe un difuz și exterior fundal intelectual, interesînd doar exegeza critică și descrierea istorică. Pentru Renaștere o astfel de teorie a fost neoplatonismul; pentru secolul al XVII-lea, poate, cartezianismul. Am putea presupune că psihanaliza a funcționat în epoca noastră într-un mod similar: că ea a produs, catalizat producerea, sau — și mai precum — a oferit cadrul de funcționare unui tip de personalitate cu caracteristici anume. Artistul « preanalitic » se gîndea pe sine cu siguranță altfel și dacă a gîndi propria creație și personalitate artistică într-un cadru mental, psihologic ca acel oferit de psihanaliză e ceva evident pentru suprarealism, e vorba cu siguranță de un fenomen care, în pofida caracterului său difuz, imprecis, dificil descriptibil, are o mult mai mare generalitate; și nu e nevoie. pentru a putea afirma acest lucru, să postulăm o informare precisă a artiștilor în domeniul psihanalizei; cu siguranță Michelangelo nu citise operele complete ale lui Ficino. Modelul de care vorbim pare să fie, însă, în curs de transformare. S-ar putea să ne îndreptăm către era « post analitică », ale cărei coordonate sîntem încă incapabili să le deslușim.

NOTE:

[1] Bruno Bettelheim — « La Vienne de Freud », în « Vienne 1880—1938, L'Apocalypse Joyeuse », sous a direction de Jean Clair, Ed. du Centre Pompidou, 1986, p. 31

[2] George Steiner — « Extraterritorial. Papers on Literature and the Language Revolution », Faber and Faber, 1972, pp. 84—pp. 84—85.

[3] Freud ar spune însă (și nu fără oarecare dreptate) că ele se reduc, toate, principial, la o reacție relatată de el într-unul din textele sale: « /.../ e știut că toate visele noastre sînt guvernate de motive pur egoiste. Un prieten englez a avansat această sugestie într-o conferință științifică ținută în America; o doamnă din asistență i-a replicat atunci că acesta ar putea fi cazul în Austria, dar ea poate garanta pentru sine și prietenii săi că ei sînt altruiști chiar și în visele lor » — în « Thoughts for The Times on War and Death », Collected Papers vol. IV, London 1971, p. 307

[4] Steiner spune de altfel în eseul mai sus citat, și această părere nu îl singularizează între comentatorii contemporani ai psihanalizei: « Astăzi psihanaliza arată din ce în ce mai mult ca o inspirată construcție a imaginației istorice și poetice, ca una dintre acele ficțiuni în înalt grad personale, dramatice ale omului și societății. Freud e văzut astăzi mai puțin ca un contemporan al lui Poincaré sau Rutherford, cît ca un mare moștenitor al filosofiei sistematice, dramaturgiei și romanului secolului al XIX-lea. » — op. cit., p. 84.

[5] Dar iată dificultatea: « Trebuie să admitem că dacă n-am avea alte chei decît opera, marea majoritate a artiștilor ar sfida orice presupunere cu privire la caracterul și comportamentul lor. » — Rudolf & Margot Wittkower — « Nati sotto Saturno. La figura dell' artista dall'Antichità alla Rivoluzione Fancese », (1963), Einaudi 1968, p. 306

[6] apud Edgar de Bruyne — « Esthétique payenne, esthétique chrétienne. A propos de quelques textes patristiques », Revue Internationale de philosophie, 1955, fasc. I, nr. 31.

[7] apud Edgar de Bruyne — « Ethudes d'esthétique médievale », Genève 1975, vol. III, p. 202, p. 208. A face din pictură instrumentul împlinirii dorinței este, cu un alt ton, o temă prezentă și la Leonardo, într-un celebru pasaj din « Paragone »: « Pictorul este stăpîn peste toate lucrurile ce se pot ivi în mintea omului: astfel, de dorește să întrevadă frumuseți care să-l încînte, slobod e să le întruchipeze, iar de vrea lucruri urîte ce înspăimîntă, caraghioase, de haz, ori de-a dreptul înduioșătoare, stă în puterea lui să le înfățișeze. De vrea peisaje pustii, locuri umbroase și răcoroase pe vreme de arșiță, el e în stare să le facă; precum și priveliști de locuri ce dogoresc pe vreme de ger, » etc. — « Tratat despre pictură », Meridiane 1971, trad. V. G. Paleolog, p. 14. Desigur, e aici vorba, și contextul, în care se demonstrează superioritatea picturii față de alte arte — ne face atenți în primul rînd la acest aspect — de universalitatea dotației pictorului, de aptitudinea sa de a face orice, « în așa fel încît mintea pictorului să oglindească însăși dumnezeirea », dar în egală măsură de ceea ce am putea numi autosuficiența psihică a artistului. aptitudinea sa de a concretiza, prin mijlocirea artei sale, obiectele dorinței sale.

[8] apud E. de Bruyne, op. cit., p. 327

[9] apud Ernst Gombrich — « Symbolic Images Studies in the Art of the Renaissance », Phaidon Press 1977, p. 78.

[10] Sf. Bonaventura distingea deja între opera de artă ca *egressus*, presupunînd o concepție în imaginație și o progresivă materializare a acestei imagini mentale și opera ca *effectus* frumoasă, utilă, stabilă.

[11] « Un conținut are de regulă o istorie », spune Freud; și în mod specific cu privire la opera de artă: « forma e precipitatul unui conținut mai vechi » — în Ședința Societății psihanalitice din Viena, 24 nov. 1909; apud Jack J. Spector — « The Aesthetics of Freud. A Study in Psychoanalysis and Art » McGraw-Hill Company, 1974, p. 84.

[12] Scrisoare către Karl Abraham, 26 dec. 1922, apud Sarah Kofman — « L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthtique freudienne », Payot 1970, p. 194.

[13] « Am remarcat, spunea de altfel Freud, că fondul unei opere de artă mă atrage mai mult decît calitățile sale de formă și tehnică, cărora artiștii le atașează în primul rînd valoare. Îmi lipsește în fond, în artă, justa comprehensiune pentru multe din mijloacele ei de expresie și pentru unele din efectele sale » — « Moise al lui Michelangelo » în « Scrieri despre literatură și artă », Univers, 1980, trad. Vasile Dem. Zamfirescu, p. 158.

[14] Salvador Dali — « The Secret Life of Salvador Dali », New York 1942, pp. 216—217.

[15] Dominique Fernandez — « L'arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création », Grasset, 1972, p. 38

[16] Ibid., p. 41, p. 77

[17] Ibid., p. 41

[18] E o poziție care atrage remarci de genul celei aparținînd lui Bronislaw Malinowski: « Trebuie să adaug că plasîndu-mă în perspectiva psihanalitică nu se vede foarte bine de ce complexul ca atare e în mod necesar nociv. La urma urmei, în ochii psihanalistului Oedip este *fons et origo* al culturii, punctul de pornire al religiei, moralei, dreptului. Ce nevoie avem să-l lichidăm? » — « La sexualité et sa représsion dans les société primitives », Payot 1969, p. 228

[19] în studiul « Ein Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, 1910.

[20] Ernst Gombrich, op. cit., p. 17.

un povestitor din baku

p. 27
Peisaj montan
Peisaj montan

p. 28
Munții Șahnabod
Duzi
Natură statică
Peisaj montan
Livadă
Peisaj azerbaidjan
Spirala norilor
Pămînt înflorit

ziadhan aliev

Toată viața și creația cunoscutului pictor și graficián sovietic, artistul poporului din Azerbaidjan Sattar Bahlulzade (1909—1974) sînt strîns legate de locuitorii uneia din străvechile așezări apșerone din împrejurimile Bakului, — Amiradjanam. Aici s-a născut și a trăit ani îndelungați, a muncit mult, aici, în satul natal a și fost înmormîntat. În această mică, aspră localitate apșeronă a fost deschis în 1981 Muzeul memorial al artistului.

S. Bahlulzade a absolvit Școala de arte din Baku și și-a continuat studiile la Institutul de artă « V.I. Surikov » din Moscova.

Cu îndreptățire este considerat întemeietorul peisagisticii în Azerbaidjan și este numit rapsodul naturii patriei.

Artistul a călătorit mult în republică. Nu există nici un colțișor în Azerbaidjan pe care să nu-l fi străbătut Sattar. Impresiile asupra celor văzute s-au transformat într-o complexă imagine a pămîntului natal, a patriei. Se caracteriza printr-un simț poetic înnăscut, care i-a permis, cu o uimitoare acuratețe, să redea în opera sa fermecătoarea natură a patriei. Natura specifică a Azerbaidjanului, măreția ei epică, nesfîrșirea cîmpiilor, livezilor și depărtărilor stîncoase, învăluite uneori în nori reci și schimbători, au generat sentimentul demnității artistului. Îndrăgostit de Azerbaidjanul natal, Sattar și-a păstrat pînă la sfîrșitul vieții atașamentul față de pămîntul natal, de arta populară, de poezie. Această puternică legătură cu pămîntul patriei este sursa inspirației lui Sattar.

El este un peisagist de o natură cu totul specială, lumea operelor sale fiind o minunată împletire a realului cu fantezia.

Grafica peisagistică și desenul lui S. Bahlulzade, despre care va fi vorba în continuare — este multilaterală compozițional. Imaginînd, să presupunem, un peisaj, el nu încearcă să redea un anume aspect, ci prezintă o amplă panoramă a peisajului național, unde detalii concrete și trăiri poetice se împletesc laolaltă.

Peisajele lui Sattar se află de obicei, parcă, la limitele între imaginea naturalistă și iluzia visătoare. Ele sînt uimitoare prin aceea că lucrările lui sînt « povestiri ».

Moștenirea grafică a lui S. Bahlulzade se deosebește prin via exprimare a specificului național, a tradiționalismului alături de contemporaneitate. Un profund răsunet romantic îl oferă paleta maestrului în peisajele « Mal cu pescăruși », « Pe Apșeron », « Estacadă », « Peisaj industrial », « Frumoasa de la Caspica » — în care atît de neașteptat se împletesc imagini ale naturii și ale industriei contemporane.

Mulți artiști au realizat peisaje industriale cu sonde petroliere și rezervoare, dar nici un artist nu le-a redat așa ca Bahlulzade. Mulți peisagiști redau în pînzele lor piscuri muntoase, dar nici unul dintre ei nu le vede astfel, cum le-a văzut Sattar . . .

Văile roditoare zugrăvite de el, grădinile și cîmpurile poartă urmele trudei mîinilor omenești, măreția creației lor. În acest sens vrem să amintim lucrările grafice « Livezi de mere », « Copaci și munți », « Grădini la poalele munților » etc. Pictorul a creat adesea peisaje-panorame, care reflectă întinderi uriașe, văzute de el parcă din depărtări. În unele lucrări (« Spirala norilor », « Munți și nori ») pămîntul este redat într-adevăr din înălțimi cosmice. Construirea uzuală a spațiului este răsturnată în aceste lucrări. Aceste grafici sînt, în adevăratul înțeles al cuvîntului, gînduri-compoziții despre măreția naturii azerbaidjene. Sattar nu desenează cum vede, ci cum recepționează cele văzute.

Artistului îi este în special aproape metoda concepției asociative, capabilă să transforme obișnuitul în exprimare poetică. Bazîndu-se pe natură și reprezentînd-o inspirat, el a creat « noua realitate » personală. « Pentru mine, realismul este libertatea redării, priceperea de a continua trăirile mele sufletești proprii. Pentru mine este important a exprima adevărul vieții cu orice mijloace. Dar realismul nu este numai o metodă, este și largheța inimii artistului, generozitatea naturii sale » — spunea Sattar.

Grafica artistului farmecă privitorul nu numai prin finalitatea ei clasică, dar și prin ritmuri neobișnuite, printr-un debut imprevizibil, prin nemijlocire, prin exprimarea armoniei de nezdruncinat dintre om și natură. Desenele se caracterizează prin intensitatea stilului, expresivitatea liniei, strălucirea pointilistă, tensiunea marilor suprafețe alb-negru.

Maci înflăcărați, trandafiri, meri înfloriți, piersici și granate sînt create liber și firesc în peisaje și în naturi statice. Deseori Sattar conjugă într-o aceeași lucrare peisajul și natura statică (« Natură statică pe fond muntos », « Fructe », « Flori ») și aici, la intersectarea a două genuri, se detașează tendința spre armonie.

Atitudinea lui S. Bahlulzade față de natură, de darurile ei — a fost neobișnuit de elevată. Acest fapt l-a intuit cu exactitate cunoscutul artist francez Henry Fougeron, spunînd că « Sattar iubește florile, dar florile îl iubesc pe el mai mult ».

Străbătute de poezie, tablourile și graficile sale sînt strîns legate de lirica și muzica azerbaidjană. În arta sa Sattar a fost un poet și nimic nu a putut să înăbușe în el acest dar. De aceea este logică existența în arta sa a nenumăratelor lucrări de grafică și pictură, dedicate marelui poet azerbaidjan, care a trăit în secolul XVI, Muhammed Fizuli, eroilor poemului său epico-liric « Leili și Medjun », lucrări pe care artistul le-a iubit atît de mult. Poezia lui Fizuli este poezia gîndului, în ea se succed minunat o reușită arhitectură cu un profund conținut filozofic.

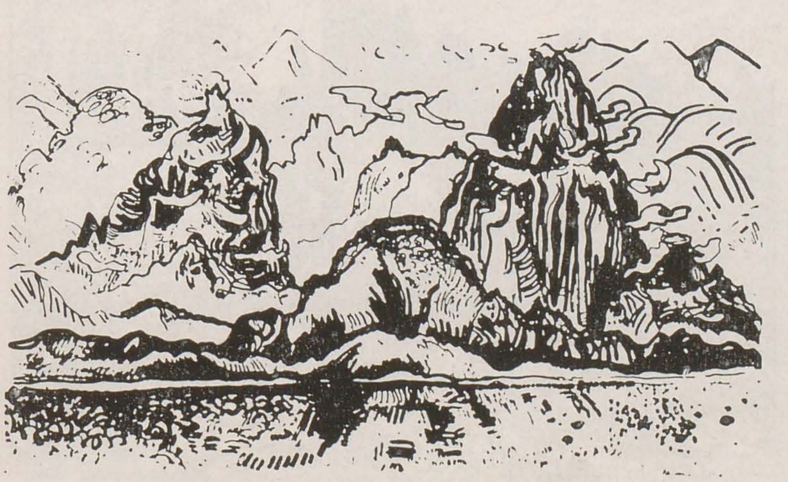
Sattar creează asociativ în schițarea figurii poetului și a eroilor săi calitățile lor sufletești. Atrage atenția portretul lui Fizuli, executat în laviu.

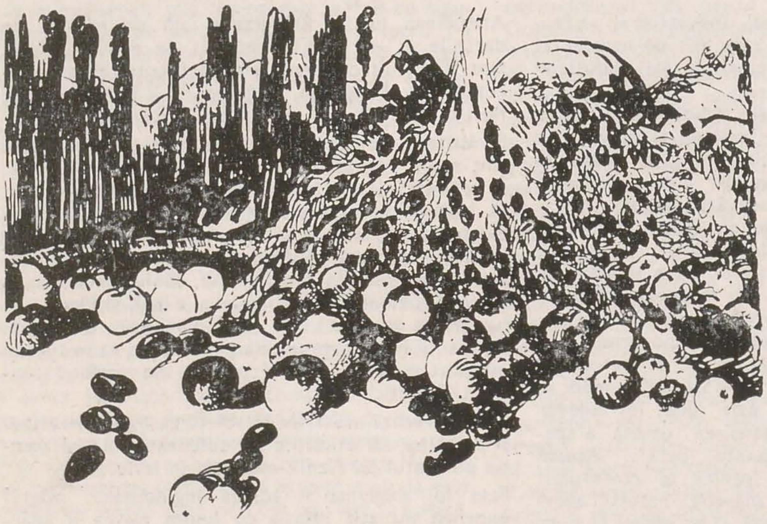
Fața lui exprimă o adîncă îngîndurare, poetul exprimă nu atît relația cu lumea căreia îi aparținem și noi, privitorii, cît mai ales cu lumea filosofiei sale personale:

« Eu sînt bogat, mai mult decît a fost vreodată Medjun, prin pasiunea iubirii. Medjun este doar un nume, eu iubesc mai cu credință, însutit, decît Medjun. » În lucrările artistului omul este poetizat, el este prezentat în strînsă legătură cu mediul înconjurător. Aceste lucrări uimesc prin profunzimea și specificul poetic al personajelor.

Lucrările de grafică ale artistului sînt executate cu pana, flow master, laviu.

Niciodată Sattar nu a încercat să supună privitorilor acele lucrări executate, ca să spunem așa, pentru sine însuși. La sfatul prietenilor cehoslovaci, care au vizitat atelierul artistului, a fost organizată o expoziție a lui S. Bahlulzade la Praga, în 1964. Unele din lucrări au fost donate de autor Muzeului de artă praghez. Au urmat alte expoziții de grafică la Moscova, în Pribaltica, în Ucraina. « Acestea nu sînt lucrări de artă, sînt o fereastră către o țară de basm ». « Să vadă astfel lumea, o poate face numai un om foarte bun și înțelept — un povestitor adevărat ». Aceste cuvinte sînt spicuite din cartea de impresii a expoziției de la Moscova. Și nu putem să nu fim de acord cu aceasta. Într-adevăr, lucrările lui Sattar Bahlulzade sînt în același timp pline de viață, reale și fantastice.





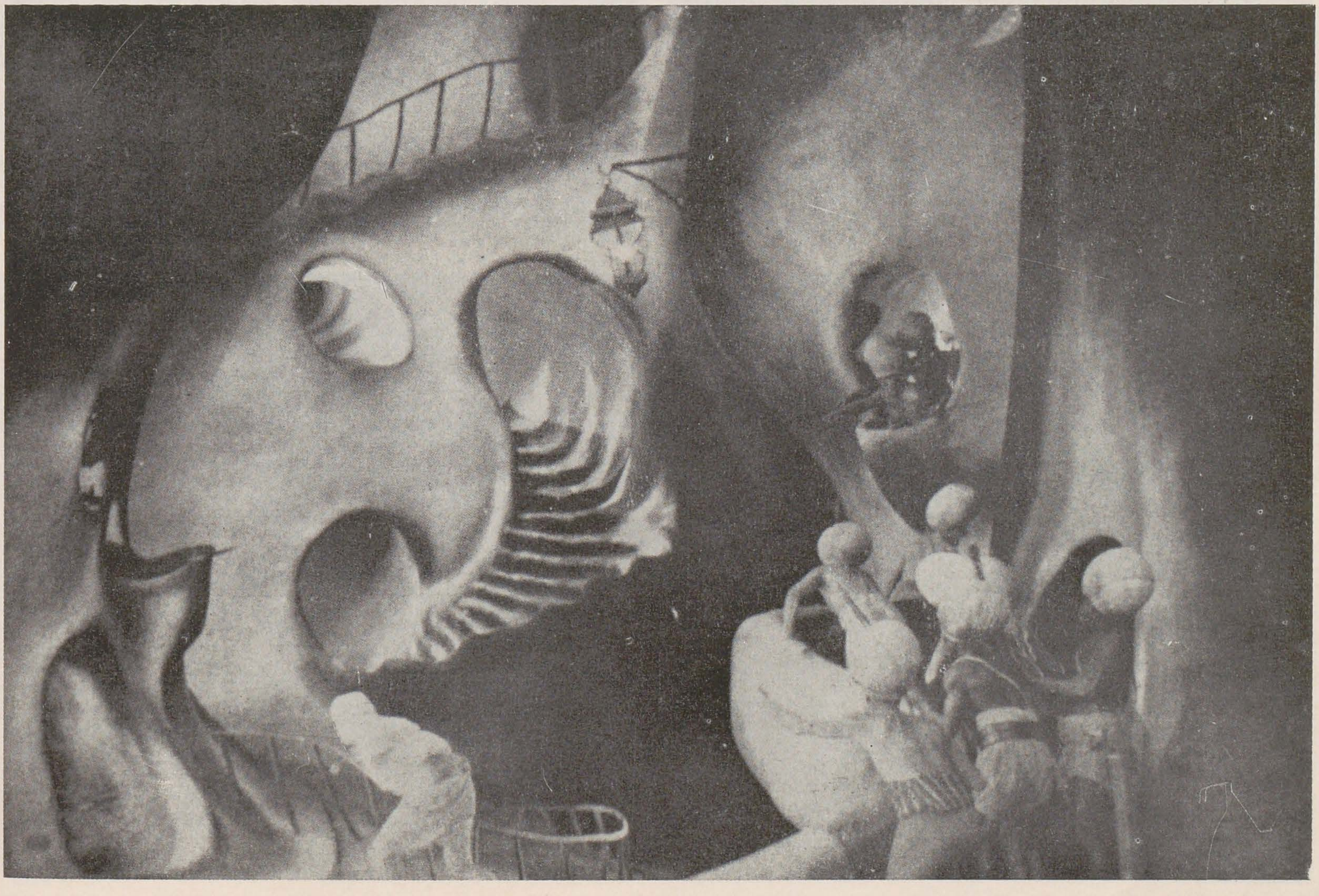
Interferențe

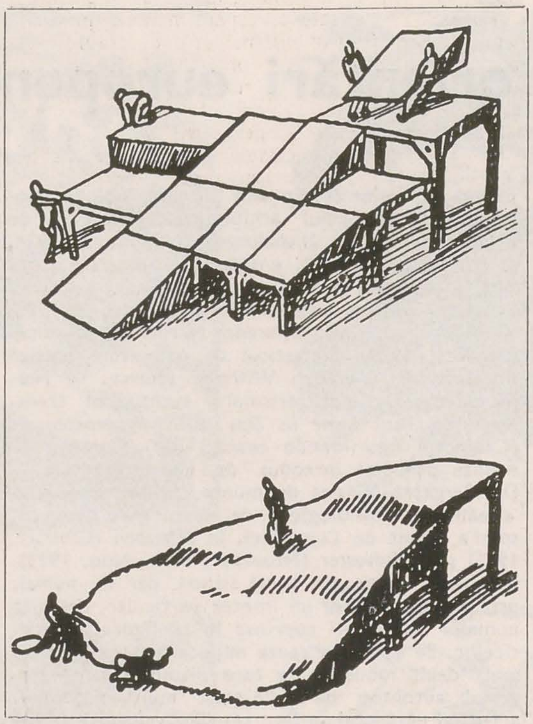
cineaști români și orientări europene

olteea vasilescu

p. 29
ERNST STERN: Machetă pentru « cabinetul figurilor de ceară » de Paul Beni
p. 30
ERNST STERN: Schiță pentru Ivan cel Groaznic (Cabinetul figurilor de ceară)
ERNST STERN: Desene pentru o montare de Max Reinhardt

Cu toate că extrema tinerețe a celei pe care cu un premonitoriu orgoliu Ricciotto Canudo o denumise, încă din 1911, « a șaptea artă », nu părea a o recomanda atunci — către sfîrșitul acelui convulsionat al doilea deceniu al veacului — unor spectaculoase performanțe estetice, ea a încercat imposibilul. Căci, deși ultimul sosit la marele ospăț expresionist al artelor tradiționale, filmul nu va accepta nici o clipă să fie considerat drept un oaspete nepoftit și nedorit. Cu o remarcabilă capacitate de adaptare, el se va alinia necomplexat unei mișcări culturale de anvergură europeană, transformînd o nesperată șansă într-un moment fast al scurtei sale istorii, într-un succes de prestigiu, cu ample reverberații în spațiu și timp.
Apărut în 1919, adică exact în anul în care Kasimir Edschmidt consemna amurgul lent al unui curent ce dădea impresia de a-și fi epuizat resursele de exprimare în planul literaturii și al artelor plastice, *Das Kabinett des Dr. Caligari* (Cabinetul doctorului Caligari) realizat de regizorul Robert Wiene, de scenaristul Carl Mayer și de trio-ul scenografic compus din Walter Röhrig, Walter Reimann și Hermann Warm irumpe cu vigoare în arenă, conferind cinematografului o neașteptată emancipare. Această peliculă controversată, piesă de rezistență a cinematecilor de pretutindeni, care și astăzi continuă să stîrnească în egală măsură exclamații admirative, dar și zîmbete condescendente, este considerat aproape unanim drept cel mai reprezentativ exemplar al unui grup compact de opere destinate ecranului, opere destul de puțin omogene însă, din punct de vedere al configurației stilistice.
Pentru că, în pofida aparențelor, expresionismul cinematografic nu a însemnat doar emblematicul picturalism deformant impus de *Das Kabinett des Dr. Caligari*, ci și realismul sordid din *Hintertreppe* (Scara de serviciu, 1921) al lui Leopold Jessner, notațiile psihanalitice din *Schatten* (Umbre, 1923) de Arthur Robinson sau istorismul alegoric propus de Arthur von Gerlach în *Vanina* (1922). Filmul expresionist din anii '20 mai include deopotrivă, simbolismul arhitectural promovat de Fritz Lang în *Die Niebelungen* (Nibelungii, 1924) și în *Metropolis* (1926), « noua obiectivitate » adoptată și adaptată pentru ecran de Georg Wilhelm Pabst în *Die freudlosse Gasse* (Ulița durerii, 1925) și în *Tagebuch einer Verlorenen* (Jurnalul unei femei pierdute, 1929), fantasticul de coloratură onirică imaginat de Friedrich Wilhelm Murnau în *Nosferatu* (1922), « caligarismul » esențializat transferat de Paul Leni în *Das Wachsfigurenkabinett* (Cabinetul figurilor de ceară, 1924), comicul cu nuanțe parodice introdus de Ernst Lubitsch în *Die Bergkatze* (Pisica de munte, 1921), precum și « realismul psihologic » de factură « Kammerspiel » lansat de Lupu Pick în *Scherben* (Cioburi, 1921) și în *Sylvester* (Noaptea Anului Nou, 1923).
Îndeosebi aceste din urmă titluri, dar nu numai, prezintă pentru noi un interes particular, datorită numelor românești cuprinse în configurația genericelor. Se știe, din cauza mijloacelor tehnice mai mult decît modeste de care dispunea cinematograful autohton de odinioară, mulți potențiali artiști ai ecranului au încercat să-și valorifice talentul aiurea. Unii dintre acești temerari au izbutit să se impună (ca scenariști, regizori, scenografi și mai ales ca actori) în principalele studiouri ale lumii, șirul prestațiilor lor în străinătate putînd consfinți o pasionantă « istorie paralelă » a cinematografului național, cu puncte culminante, în perioada « Marelui Mut », atît în cadrul expresionismului german cît și în cel al avangardei franceze, unde rămîn ca notabile înfăptuirile tragedienei Genica Athanasiu care, în 1926, joacă în suprarealistul mediu metraj realizat de Germaine Dulac, *La coquille et le clergyman* (Scoica și preotul), precum și cele ale poetului cineast Bejamin Fondane (alias B. Fundoianu).
Cele trei *Cine-poeme* publicate în 1928, scenarii avangardiste de o netăgăduită subtilitate, îl confirmă pe Fondane ca pe unul dintre cei mai efervescenți reprezentanți ai unei orientări cinematografice ce-i avea drept promotori, printre alții, pe Louis Bunuel, Marcel l'Herbier, René Clair, Jean Epstein. Mare iubitor al filmului mut, a cărui dispariție a receptat-o ca pe o ireparabilă pierdere a culturii veacului (« Film vorbitor? Nu, film trăncănitor ! »), Fondane susține a fi conceput niște scenarii « scrise spre a fi citite » și nu turnate, « creații pure » prin excelență. După opinia sa, « arta tăcută » avea un limbaj consolidat, cu propria lui sintaxă diriguită de montaj, cu verbele sale regulate orînduite de travlinguri și cu cele neregulate însuflețite de panoramice; cele trei *Cine-poeme* abundă în notații ce vizează ritmul, mișcările de aparat, caracterul planurilor etc., ceea ce, în pofida afirmațiilor sale, ne lasă a bănui că autorul nu ar fi exclus posibilitatea transpunerii lor ulterioare pe peliculă. Din păcate, apărute fiind în preziua izbînzii sonorului, rafinatele scenarii, elogios salutate de Leon Moussinac, au ratat șansa ecranului.
Dacă în Franța manifestările românești în cîmpul avangardei cinematografice au fost cu precădere individuale, în contextul « ecranului demoniac » se poate vorbi chiar despre activitatea unei adevărate « echipe », extrem de omogenă ca alcătuire, cu posibilitate de acoperire a principalelor compartimente ale sintezei; veritabile celebrități ale epocii, actrițele Maria Florescu și Eliza La Porta, scenograful Ernst Stern și în primul rînd polivalentul cineast Lupu Pick au contribuit toți la un loc și fiecare în parte la edificarea filmului german presonor.
Prezența lui Lupu Pick a adus un binefăcător și necesar echilibru în peisajul unui cinematograf contorsionat, saturat de angoase și halucinații, bîntuit de spaimele trecutului, ca și de neliniștile prezentului. Realizatorul venit de pe meleaguri moldovene (s-a născut la Iași, la 2 ianuarie 1896) și-a manifestat încă de la *Misericordia*, « film de autor » înfăptuit într-o cvadruplă ipostază (a fost aci regizor, interpret al rolului principal, scenarist și producător) o anume neaderență temperamen-





tală față de un cinematograf prea elaborat, considerat de Rudolf Kurtz drept un « organism deliberat artificios, o re-creare neobișnuită a realității ». Turnat în același an cu *Das Kabinett des Dr. Caligari*, *Isericordia* aparține altui univers estetic, ce exclude agresivitatea formelor și perspectivelor, geometria voit dezintegrată a unor spații de o stranie armonie a plasticii. Atenția acordată aici configurării atmosferei, verosimilitatea jocului actoricesc orientat pe făgașul simplității și căldurii umane prefigurează cele două pelicule « de cameră » ce-l vor propulsa pe Lupu Pick în rîndul marilor maeștri ai ecranului: *Scherben* și *Sylvester*.

Limbajul cinematografic din *Scherben*, de o fină discreție, ignoră orice ostentație imagistică, respinge efectele gratuite de umbre și lumini. Regizorul obține grație unor trăsături rapide de montaj, precum și a mobilității aparatului o progresie gradată a imaginilor, ce reușesc a se supune atenției încordate a spectatorilor fără nici un sprijin din partea inserturilor explicative. Succesul de public (spre deosebire de *Das Kabinett des Dr. Caligari* care nu a fost deloc înțeles, *Scherben* a declanșat, după cum s-a afirmat, « o avalanșă de filme psihologice ») l-a determinat să persevereze. « Lupu Pick, român lucrînd în Germania, cu toată rezistența sa la modă, a fost luat de valurile Weltanschaungului german », scria Lotte Eisner. Într-adevăr, în *Sylvester* o anume voită ambiguitate se lasă percepută. Colaborînd încă o dată — după *Der Dummkopf* (Nătărăul, 1920) și *Scherben* — cu acel Zavattini al cinematografului mut german care a fost scenaristul Carl Mayer, regizorul propune acum o scriitură filmică ambițioasă, în care cuceririle expresionismului pur și ale Kammerspielului tind să fuzioneze.

« Cînd am citit scenariul la *Sylvester*, nota Lupu Pick în 1924, am fost frapat de aspectul etern al motivelor și am vrut să transmit spectatorilor sentimentele provocate de această lectură, căutînd să depășesc psihologia pentru a ajunge la metafizică. Numai că, în timpul turnării mi s-au deschis perspective noi și mi-am dat seama că aveam de a face cu un subiect vast precum lumea, magistral concentrat în evenimente ce se petreceau într-o singură oră (mai precis ultima oră a anului) care în loc să fie folosită la reflecție și introspecție, nu e decît un prilej de veselie zgomotoasă ». De o structură contrapunctică, această capodoperă a realizatorului abundă în laitmotive vizuale cu caracter simbolic, în timp ce personajele, la fel ca în *Scherben*, nu au nume, manifestîndu-se în pofida intensității stărilor dramatice, ca niște entități abstracte.

Cu toate că desăvîrșita stăpînire a tuturor pîrghiilor profesiei i-a permis prospectarea dezinvoltă a unor varii teritorii tematice și de gen, ampla sa filmografie cuprinzînd ecranizări (*Das Bildnis des Dorian Gray*, Portretul lui Dorian Gray, 1917), filme istorice (*Napoleon auf St. Helena*, Napoleon la Sf. Elena, 1929), pelicule polițiste (*Das Panzergewölbe*, Seiful blindat, 1926), comedii (*Die zweite Frau*, A doua nevastă, 1918), melodrame (*Die letzte Droschke von Berlin*, Ultima trăsură din Berlin, 1926), pentru Lupu Pick cinematograful a însemnat, totuși, în primul rînd experiența Kammerspielului.

Pentru compatriotul său mai vîrstnic, pictorul Ernst Stern (născut la București în 1876), artist ajuns în film, ca și Lupu Pick, după o îndelungată ucenicie teatrală, după un întreg șir de spectacole de răsunet, semnate în calitate de scenograf al lui Max Reinhardt și Alexandru Davila, cinematograful a constituit însă doar o completare (ce-i drept plină de satisfacții) a unei activități scenice prodigioase. *Die Bergkatze* este în primul rînd un film al scenografului Ernst Stern și abia în al doilea, unul al regizorului Ernst Lubitsch. Decorurile și costumele imaginate de Stern pentru această comedie cazonă petrecută în mediu balcanic joacă un rol primordial. Ciudate construcții (camere de forma și aspectul unor dulapuri, prevăzute cu uși ce se închideau ca împinse de resorturi drăcești) susțin o farsă grotescă îndreptată împotriva armatei și a caporalilor ei, înveșmîntați hilar în uniforme încărcate cu neverosimile zorzoane. După Jean Mitry, în *Das Weib des Pharao* (Nevasta Faraonului, 1922) al aceluiași Lubitsch, « mișcările și dinamismul mulțimii erau consecința unei arhitecturi savant organizate de Stern, arhitectură care « dirija conflictele prin repartiția luminilor și umbrelor ».

Filmul *Das Wachsfigurenkabinett*, turnat de Paul Leni după un scenariu de Henrik Galeen, în decoruri proprii și costume de Ernst Stern, marchează un moment important al evoluției expresionismului german în general și al contribuției românești la această evoluție, în particular. Pentru că — și amănuntul nu este deloc unul oarecare — în afara celor trei episoade ce s-au păstrat și care îi au drept eroi pe Harun Al-Rașid, Ivan cel Groaznic și Jack Spintecătorul (întruchipați de Emil Jannings, Konrad Veidt și respectiv, Werner Krauss), Paul Leni mai prevăzuse și un al patrulea episod al cărui protagonist urma să fie Rinaldo Rinaldini (Lupu Pick). Nu se mai știe astăzi dacă secvențele cu Lupu Pick (actor faimos al timpului, cu resurse confirmate, cu nimic inferioare celor ale prestigioșilor săi colegi de breaslă germani prezenți pe generic) au fost suprimate din cauza lungimii sau nu au fost niciodată turnate. În orice caz, personajul al cărui interpret trebuia să fie realizatorul filmelor *Scherben* și *Sylvester* se află printre manechinele de ceară ale muzeului, vizibile încă de la primele cadre.

Episodul « trăit » de una dintre figurile panopticumului, Ivan cel Groaznic, se desfășoară într-o ambianță scenografică aparte, generatoare de efecte halucinante. Eroul, neliniștit, crud și neîncrezător, se mișcă de-a lungul zidurilor înguste, intră și iese prin ușile strîmte ale palatului pentru a ajunge în coridoare cu tavane joase, cufundate în clar obscur. Ondulările trupului său, costumul ce îl poartă, ca și grandoarea tragică a petrecerii din ceremonia nupțială a falsului țar îl prefigurează foarte viu pe *Ivan cel Groaznic* al lui Eisenstein. « Femeile îmbrăcate și pieptănate de Ernst Stern așa cum vor fi în filmul lui Eisenstein » (Jean Mitry) formează un cortegiu supus unei unice și inflexibile voințe, întregesc imaginea de ansamblu a unei pelicule ce a făcut epocă.

meridiane

aspecte scenografice ale expresionismului

luminița batali

O considerare a problematicii scenografice expresioniste în sensul unei valorizări, implică relegarea în plan secund a investigației din perspectiva strictă a contribuțiilor tehnice și impune un demers orientat spre o restituire — desigur limitativă — a fenomenului plastic și teatral pe care l-a constituit și o apreciere a modului în care expresionismul, prevalent prin manifestările din zona picturii, a condus la crearea unui stil scenic singular.

Spre deosebire de futurism, constructivism sau Bauhaus, în cadrul curentului nu a existat o preocupare sistematică de integrare a noului limbaj în modalitățile de exprimare scenică. Alunecarea expresionismului dinspre manifestări pur picturale către teatru și film se produce spontan și răspunde necesității de a crea, alături de ceea ce constituia deja o pictură și o literatură expresionistă, un teatru racordat printr-un nou limbaj scenic, la același filon de maximă tensiune spirituală și afectivă. Din multiple cauze, debutul expresionismului în scenografie se produce mai tîrziu decît în celelalte arte, prelungindu-se pînă către anul 1925 (cînd faza sa cea mai concludentă se încheie); după această perioadă este suplantat de către dadaism, suprarealism sau de tendințele orientate spre abstracție sau structură formală riguroasă (Bauhaus, De Stijl).

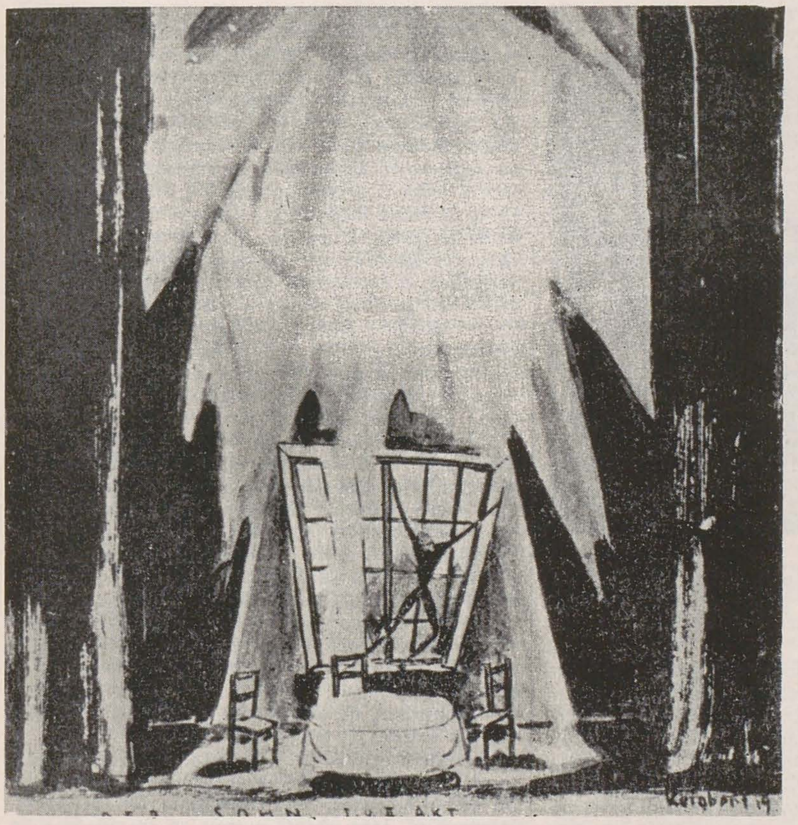
Dacă dramaturgia expresionistă prin structurile sale (Traumbühne — atrăgînd pulverizarea oricărei realități, « Ich-Dramatik » — fondată pe concentrarea resorturilor dramatice într-un unic personaj, « Stationendrama » — implicînd o acțiune derulată în timpuri imaginare și personaje aduse la nivelul unui tip/simbol) [1] are certe repercusiuni în conturarea unei misanscene expresioniste, rolul preeminent revine decorului impregnat de nerv expresiv. Absorbirea de către scenografie a vocabularului plastic expresionist și aplicarea sa unor drame subsumabile sau nu curentului, reprezintă un procedeu comun mișcărilor de avangardă. În cazul expresionismului — un teatru în care se mențin mare parte din structurile tradiționale — este vorba de afirmarea forței persuasive a contextului care transcende (pre)textul (literar) și realizează convertirea, prin imagine, a aproape oricărui tip de dramă, într-o dramă expresionistă. În aceste condiții legătura cu ceea ce se întîmplă în sfera picturii este relevantă. Între cele două mari tendințe, orientarea antropomorfă de la « Die Brücke » și orientarea spre abstracție de la « Der Blaue Reiter », prima se va dovedi deosebit de generoasă sub aspect scenografic. Menținerea legăturii cu figurativul (care, departe de orice trimiteri naturaliste, constituie o condiție a scenografiei expresioniste) se produce din necesitatea de a da un răspuns angajat, cu baze etice, afectivității contemporane, implicînd îndepărtarea de estetica detașată a abstracției. Între « căutarea pasionată a expresiei umane în distorsiuni și transe » și « jocul armoniei lucrurilor, culorilor și figurilor geometrice » (Camille Demange) viziunea grupării « Die Brücke » comportă un filon subteran intens dramatic, susceptibil de a fi speculat pe plan teatral. În același timp, alterarea sistematică a spectacolului naturii, distorsiunile cu caracter dinamic sau relevînd o procesualitate suspendată, distrugerea volumelor, alterarea figurii umane prin exasperare cromatică — pe plan formal și exacerbarea afectivității, a impactului realității asupra acesteia — în sfera ideii, constituie puncte de reper în caracterizarea scenografiei expresioniste a cărei filiație picturală a fost nu o dată subliniată. [2]

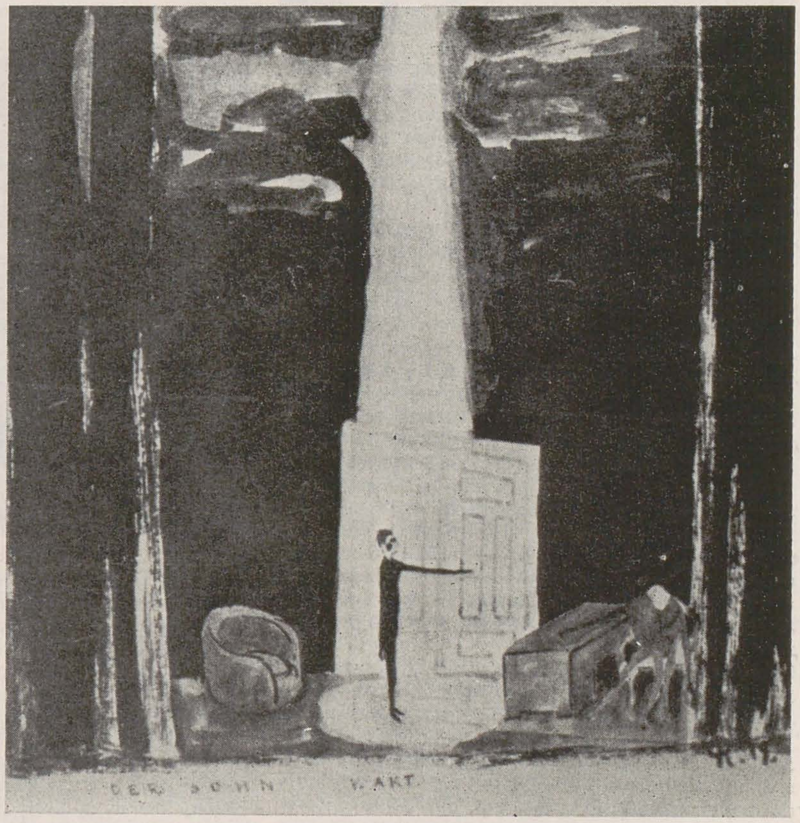
Contribuția acesteia, considerată din punctul de vedere al tehnicii scenografice, nu comportă o avalanșă de elemente noi, deosebit de spectaculoase (comparativ cu realizările celorlalte curente de avangardă), fiind vorba de o austeritate de viziune care-și are încă premisele în tezele fundamentale ale lui Gordon Craig. Dar ceea ce poate fi apreciat ca spectaculos și ca aspect profund creator este ceea ce s-a putut face în condițiile menținerii unor categorii cunoscute ale decorului — bidimensionalitate, pînză pictată, fundal — avînd ca bază de pornire un nou sentiment al formei și spațiului. Quasi-repudierea de către scenografia

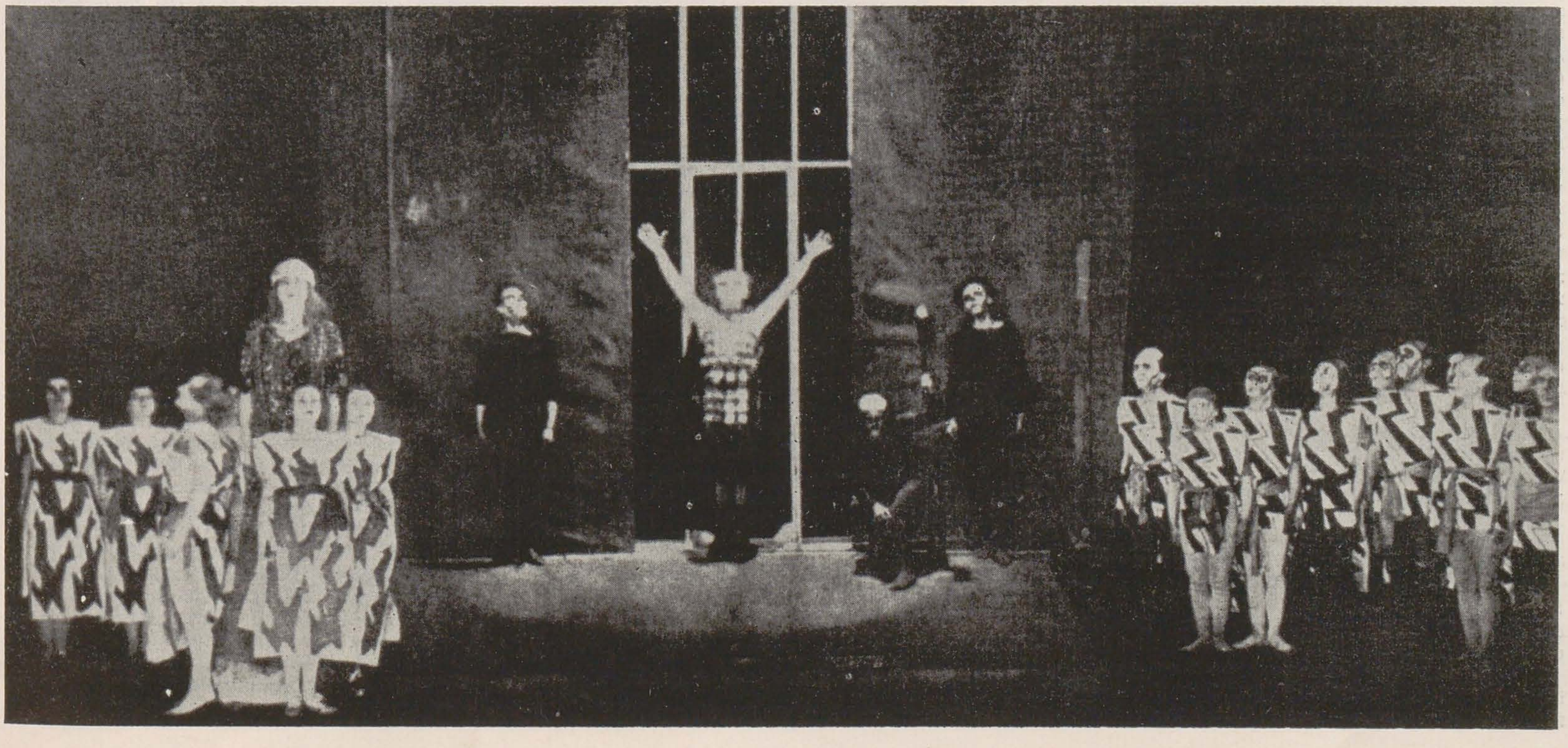
expresionistă a inovațiilor tehnicii (cu excepția eclerajului) își află, credem, originea în valorile vehiculate de expresioniști, prevalent valori ale afectivității (voința de suflet, aspirația mesianică și mistică aproape) care se opun unei intruziuni, resimțită ca brutală, a tehnicii în lumea teatrului și vom constata — în decoruri ca și în pictură — excluderea etalării abilității. Criteriul sincerității, activ în pictură, se traduce în scenografie prin frecventa utilizare a unor forme fruste, constituind răspunsul sensibilității de tip expresionist la solicitările lumii tehnice, industrializate. Design-ul general, formele sînt concepute astfel încît să sugereze în mod eficace o stare conflictuală (prin intermediul liniilor frînte, ascuțite, tensionate) iar vocabularul liniei energetice este implicat în toată concepția decorului, inclusiv a costumelor (v.misanscena lui Oskar Kokoschka pentru piesa sa «Mörder, Hoffnung der Frauen»).
Translarea vocabularului plastic expresionist în scenografie nu înseamnă o preluare mecanică, aplicarea algoritmată a unei poetici; includerea în spațiul consacrat spectacolului a elementelor absorbite implică investirea cu o nouă viabilitate psihologică.
Sentimentul spațiului apărut în sfera picturii și absorbit ulterior în scenografie, considerat în raporturile sale cu efectele de lumină și de culoare, conturează cu claritate un aspect major al plasticii expresioniste. Spațiul nu mai este de tipul celui rațional renascentist; este un spațiu ireal care nu se mai supune legilor reprezentării obiective ci legilor unei subectivități pasionate; ecou al emoționalității aflate în spatele operei este un vehicul de exprimare a tensiunii acesteia. Discreditarea raționalității lumii prin deformarea obiectelor (sau în termenii lui Ludwig Meidner «prin demistificarea lor») însoțită pe planul culorii de exasperarea cromatică amintită duce la distrugerea volumului ca entitate plastică. Acest aspect este regăsibil în multiple misanscene expresioniste pentru care aspirația către acorporalitate (un posibil echivalent al setei de evaziune poetice) este definitorie.
În context scenografic remarcăm foarte rar sugestia spațială a profunzimii, în pofida utilizării luminii și culorilor (v. schițele de scenografii ale lui Otto Reigbert, Ludwig Sievert, Robert Neppach). Este vorba de un spațiu nebulos, al penumbrelor, determinat de specificul monodramelor expresioniste (Walter Hasenclever indica pentru piesa sa «Der Sohn» amplasarea protagonistului în centrul scenei, în timp ce celelalte personaje urmau să se miște într-o penumbră morbidă) sau de un spațiu concentrat, aproape claustrant, în care după expre-

pag. 31:
OTTO REIGBERT: «Der Sohn» de Walter Hasenclever, 1919
OTTO REIGBERT: «Der Sohn» de Walter Hasenclever, 1919
OSKAR KOKOSCHKA: «Morder. Hoffnung der Frauen»
pag. 32:
«Le Dibauk,» mise-en-scene de Wachtangov
L. SIEVERT: «Fiul» de Walter Hasenclever, 1913

sia lui Paul Hatvani, «aparent formei nu-i rămîne nici timp nici spațiu». Obiectele, în măsura în care sînt prezente și supuse aceleiași viziuni spațiale, sînt eliberate de forma lor naturală, contribuind la deformarea sistematică a realității cu scopul relevării naturii ei ascunse. Ele lasă să se întrevadă condiția tragică a omului modern, aflat în proximitatea reificării sau a deformării.
În misanscena expresionistă o funcție specială revine eclerajului, implicat nu numai în poetica spațiului, ci constituind adesea matricea dramatismului vizual. Iluminația scenică nu are rosturi iluzioniste; nu este niciodată totală iar valențele sale sînt fie dinamice, secvențiale, introducînd un factor de temporalizare (ce intervine din cînd în cînd, în momentele cheie ale intrigii), fie de potențare a extaticului. Denis Bablet arătă că din punctul de vedere al concepției este vorba de exploatarea efectelor de contrast dintre lumină și umbră. Dar această concepție nu echivalează cu traducerea în







plan scenografic a unui procedeu pictural vetust, ci implică o profundă elaborare. Este cazul unui ecleraj — factor de tensionare, totdeauna parțial, constituit din flash-uri care dezvăluie și indirect învăluie, avînd ca rezultat o discontinuitate a imaginii în timp, de o percutantă forță emoțională. Scopurile acestei iluminări zonale sînt psihologice și nu doar ludice, resimțindu-se necesitatea de a forma /emoționa/ activiza prin informarea vizuală. « (Expresioniștii) nu vedeau. Ei priveau. Ei nu fotografiau. Ei aveau viziuni . . . » (Kasimir Edschmid).

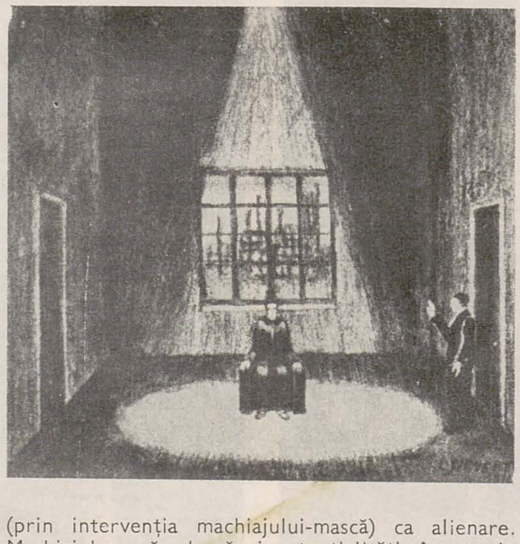
Lumina expresionistă, ca și culoarea expresionistă se emancipează de conotațiile uzuale — joc, profuziune optică — asumîndu-și semnificarea unei interiorități surprinse nu în ipostazele sale contemplativ-estetizante, ci în momentele sale conflictuale (dramaturgia expresionistă are ca teme predilecte situațiile conflictuale și vizualizarea amplorii lor interioare ; opunerea fiului și tatălui — « Der Sohn » de Hasenclever, opunerea eroului societății, tradiției — « Die Wandlung » de Toller). Această lumină devine o componentă oarecum paradoxală a misanscenei exprimînd, la antipodul unei aprecieri comune, apăsarea și greutatea.

Scenografilor expresioniști le revine primatul exploatării eclerajului în sensul obținerii unei vizualizări a stărilor psihice. În misanscena lui Robert Neppach pentru piesa lui Ernst Toller « Die Wandlung » — (« Metamorfoza ») eclerajul are rolul decisiv în potențarea onirismului piesei. Elementele decorului (constituit prevalent din pînze pictate în stil expresionist) sînt legate și dezlegate, închise sau deschise prin efecte de ecleraj. În schițele de scenografii realizate de Otto Reigbert pentru piesa lui Hasenclever remarcăm prezența unui procedeu caracteristic, cuprinderea actorului într-un fascicul de proiectoare realizînd o desprindere brutală a protagonistului de ambientul scenic, suprimarea relațiilor cu celelalte personaje. Astfel extaticul este potențat pînă la o stare acută, implicînd exprimarea în vizual a acelui « sentiment fără măsură » de care vorbea Edschmid.

În ianuarie 1918, la teatrul Național din Mannheim, Hasenclever asista cu emoție la o punere în scenă a piesei sale « Der Sohn ». Anterior acestei reprezentări avusese loc un spectacol cu Ernest Deutsch în rolul principal (actor considerat ca expresionist prin excelență) în care Hasenclever nu-și regăsise împlinite intențiile. Deplina consonanță cu mesajul dramatic, realizată în 1918, rezultase din colaborarea regizorului Richard Weichert cu scenograful Ludwig Sievert, considerat ca primul decorator expresionist german. Chiar dacă ulterior Weichert proclama necesitatea de a se evita cu orice preț uciderea cuvîntului de către decor, succesul artistic al acestei piese se datorase viziunii scenografice (într-unul din momentele cheie ale dramei « fiul » era izolat într-un con de lumină, soluție preluată ulterior de mulți scenografi). În 1919, într-un articol intitulat « Bühnebild und Bühneform », Sievert pleda pentru hotărîta îndepărtare a superfluului scenic în spiritul acelei esențialități vizuale deja remarcată, destinată să confere o coeziune puternică mesajului ; totodată sugera că elaborarea — necesară artistului scenograf — nu exclude vizionarismul și puterea imaginativă, condiții ale operei.

Preocuparea pentru figura umană văzută ca mască apare în sfera picturii, în condițiile exaltării cromatice. Scenografia expresionistă preia tema metamorfozei chipului uman, dar dacă pictura releva cu precădere aspectul lor grotesc, scenografia îi asociază viziunea tragicului.

Evenimentele istorice, pozițiile filosofice scientiste conduseseră la deteriorarea valorilor interiorității umane, iar în perspectiva lor, « tragicul » devenise o noțiune golită de sens. « Noi sîntem expresioniști. Noi ținem din nou la conținut, la voință, la etică » (Kurt Hiller). Singurul domeniu capabil să restituie omului afectivitatea sa ultragiată devine arta, teatrul și prin intermediul lor se caută afirmarea, recuperarea valorilor pierdute. Tragicul este instanță de redempțiune prin care o existență, chiar meschină, se poate transforma în existență autentică — în condițiile autorevelării ei (cazul « Casierului » din piesa lui Georg Kaiser « Din zori și pînă în miez de noapte ») sau este condiție ultimă, liberă de orice implicări, care nu exclude totuși raportările. Masca (sau pentru fenomenul expresionist propunem « machiajul-mască ») are rolul de a dezvălui într-un mod aparte, pe însuși chipul omului, condiția sa tragică. Teatrul expresionist — un teatru a-ludic, auster, aproape fără obiecte — se concentrează asupra umanului al cărui statut se poate revela fie ca libertate, fie



(prin intervenția machiajului-mască) ca alienare. Machiajul-mască, ale cărui potențialități sînt amplu exploatate de scenografii epocii, nu are — în mod paradoxal — funcția de a susține mimica personajului (ca în producțiile dadaiste în care masca susține gestualitatea personajelor). Lui îi revine rolul de a suprima fluctuațiile mimicii, exprimînd o anumită stare sufletească, o stare extatică adusă la paroxism prin mijloace plastice sau de a sugera dezbrăcarea de individual a personajului, starea lui de tip. Realizarea plastică a machiajului consta în specularea contrastelor cromatice puternice, în utilizarea unor culori străine realității umane pentru a releifa, a accentua simbolistica alienării și a angoasei. Dar alături de machiaj s-a utilizat și masca propriu-zisă « forma culoare mobilă » în definiția lui Lothar Schreyer, ale cărui măști erau concepute la scară gigantică, anihilînd actorii.

Subsumabil scenografiei este de asemenea proiectul de compoziție scenică a lui Kandinsky — « Sonoritate Galbenă » prin care se conturează indirect o poziție a grupării « Der Blaue Reiter », vis-à-vis de problematica scenică. Acest proiect răspundea aspirației lui Kandinsky de a crea opera de artă totală (Gesammtkunstwerk) ; deși nu se referă explicit la scenografie ci are în vedere o « compoziție scenică » echivalentă cu o prelungire în spațiu și temporalitate a picturii, instanța ideală de existență a « operei totale » este redevabilă scenografiei. În quasi-scenografia pe care o contura Kandinsky, rolul major nu este jucat de spațiu sau de formă (abstractă), ci de culoare. În transformările ei, culoarea devine echivalentul estetic al dramei.

Deși nu a constituit o revoluție vizuală de ample proporții, comparabilă cu ce s-a produs în scenografiile celorlalte curente, deși decorul nu aspiră spre o absolută emancipare, scenografia teatrului expresionist prezintă valori care tind să fie reintegrate în contemporaneitate.

---

[1] Bablet, Denis în « Expressionisme dans le théâtre européen »
[2] Chiarini, Paolo — « La letteratura tedesca del Novecento » Roma 1961.

interferențe

școala componistică românească și valorile plastice ale spectacolului muzical

interviu cu zeno vancea

theodor redlow: — Revista noastră își propune, în acest număr, să se ocupe de interferențele culturale dintre România și zona central-europeană, cu intenția subiacentă de a contrazice clișeul dependenței precumpănitoare a culturii noastre față de cea franceză. Dumneavoastră, stimate maestre, ați studiat, la începutul deceniului al treilea, la Viena. Vă propunem să vă amintiți, în cîteva cuvinte, de atmosfera culturală vieneză a acelor ani. Ce anume v-a marcat mai mult în perioada studiilor?

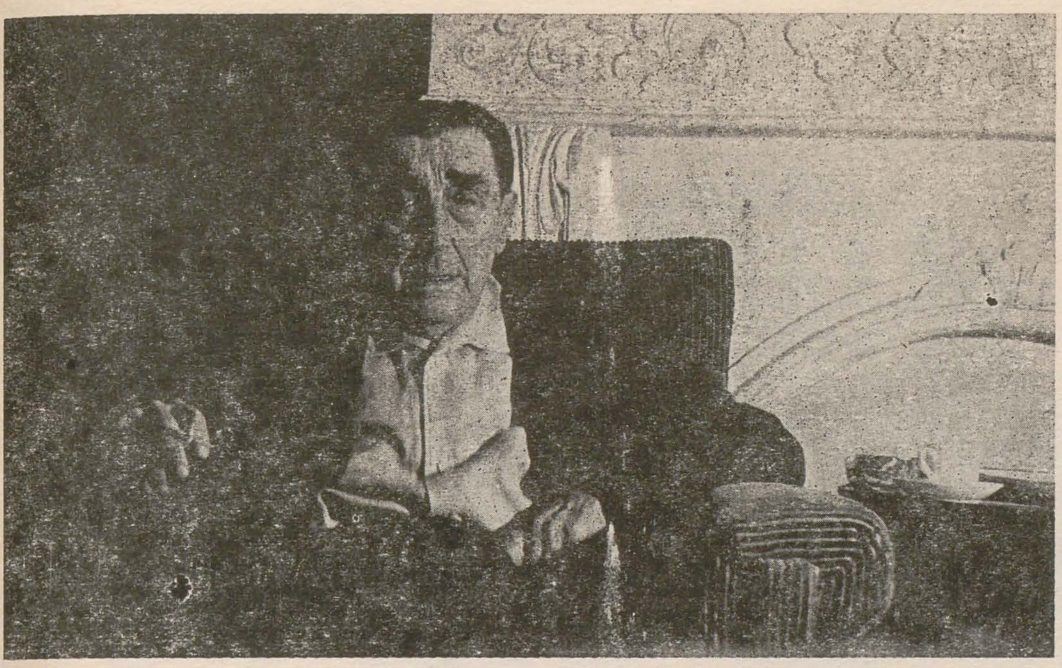
zeno vancea: Bine înțeles, muzica. Încă din anii de liceu, cînd începusem să studiez cu Ion Vidu teoria muzicii și compoziția, dorința mea era să ajung la Viena, locul de activitate al marilor compozitori ai lumii. După doi ani petrecuți la conservatorul clujean, am reușit, cu o bursă primită de la Societatea « Astra », să plec acolo la studii, între anii 1921 și 1926. Cultura austriacă nu era însă străină pentru mine. Citisem încă din liceu pe Grillparzer, pe Reiner Maria Rilke și alții — încercasem chiar să pun în muzică poezii ale lui Rilke. Sigur că un contact nemijlocit era cu totul altceva. După atmosfera oarecum provincială de la Lugoj și de la Cluj, aveam nevoie de o perioadă de adaptare, chiar dacă limba germană o stăpîneam încă din copilărie. Desigur, Viena nu mai era capitala unui mare imperiu, vienezii se plîngeau că orașul lor nu-și regăsise încă, după război, identitatea. Ei se consolau însă cu muzica. În fruntea operei era Richard Strauss, unul dintre cei mai mari compozitori ai veacului, iar orchestra simfonică îi avea ca dirijori pe Leopold Reichwein, Ferdinand Löwe și Klemens Kraus. Preferam să nu mănînc seara ca să pot asista la spectacolele de operă și la concerte.

th.r. În ce privește marile nume ale muzicii vieneze contemporane, de avangardă, ce contacte ați avut, ce v-a interesat mai mult?

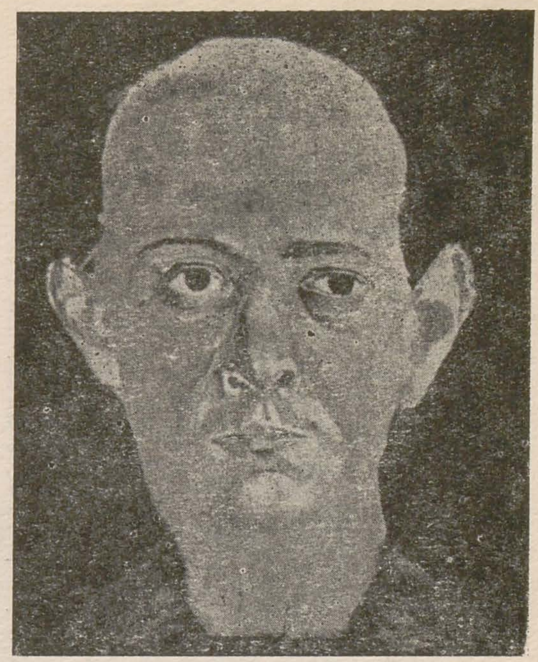
z.v. Viața muzicală din Viena era împărțită: pe de o parte, figura dominantă a lui Richard Strauss, iar pe de altă parte, expresionismul lui Schöberg, Webern și Berg. Acest curent se manifesta și în literatura vremii, teoreticianul său fiind Herman Barr, pe care l-am văzut adesea la Kafee Hernhoff, împreună cu Karl Kraus, celebrul redactor al revistei Die Fackel, unde mergeam împreună cu colegul meu Emil Dinu Riegler, care își pregătea doctoratul în muzicologie, la Universitate. Schönberg se afla încă în prima sa perioadă de creație, înainte de inventarea dodecafonismului, care, după părerea mea, a omorît expresia muzicală. Se cînta muzică de Schönberg și, cu toate că nu o mai auzisem pînă atunci, mie mi se părea foarte accesibilă; « Simfonia de cameră » sau sextetul « Verklärte Nacht » (care s-a cîntat adeseori și la București, sub bagheta lui George Georgescu) erau însă refuzate de marele public, din cauza noutății armonice.

th.r. Pentru creația dumneavoastră componistică de mai tîrziu, aceste înnoiri au avut vreun răsunet?

z.v. Sigur că da. Plecasem la Viena ca un adept convins al școlii naționale și, la întoarcerea în țară, aveam să fiu considerat ca unul care a introdus în muzica românească dodecafonia și modernismul exagerat. În 1942, cînd s-a cîntat pentru prima dată baletul meu «Priculiciul», ziarele spuneau că sînt un revoluționar în muzică! De fapt, eu n-am căutat să imit pe nimeni, n-am avut un model după care să mă iau. În primul rînd, am crezut în intuiția și în inspirația mea. Sigur însă că există influențe. Una din caracteristicile muzicii mele este considerată polifonia, după unii chiar prea încărcată, prea densă; aceasta ar putea fi o influență primită dinspre Max Reger sau dinspre Hindemith, în măsura în care se împacă, bineînțeles, cu muzica românească. După părerea mea, muzica populară românească, fiind



Fotografie de Dan Mihălțianu



A. SCHÖNBERG: Autoportret

în primul rînd melodie, care nu are nevoie nici măcar de o susținere armonioasă, se potrivește mai bine să fie tratată polifonic decît armonic.

th.r. Ce ne-ați putea spune despre legăturile școlii componistice românești cu cea vieneză, cu cea germană, cu cea franceză, despre jocul conexiunilor și influențelor care au marcat muzica noastră?

z.v. Este foarte interesant faptul că deși Enescu s-a format la început la Viena (unde a primit bazele educației sale muzicale, unde l-a cunoscut personal pe Brahms și a făcut parte dintr-un cvartet care-i executa lucrările, fiind în același timp influențat și de Wagner), totuși nu s-ar putea spune că există o legătură directă între muzica românească din secolul XX și cea austriacă. În secolul trecut, această legătură era mult mai strînsă: Flechtenmacher, Wachman, Elena Teuber-Asachi, influențați de Haydn, au introdus la noi muzica vieneză. Unii dintre compozitorii români remarcabili, cum a fost Mihail Jora, și-a fost și elevul lui Max Reger și are influențe germane; Theodor Rogalski a studiat la Leipzig și la Paris. După primele lucrări, Jora s-a emancipat însă de influența germană, ajungînd un reprezentant de seamă al școlii noastre naționale moderne. În ce-l privește pe Enescu, a spus-o el însuși: pentru critici era o problemă foarte dificilă încadrarea lui; nu era nici muzică franceză, nici muzică germană. Cu toate influențele brahmsiene și wagneriene, ca și cu cele franceze, el a asimilat atît de bine aceste influențe și le-a metamorfozat, încît s-a ridicat, prin puternica sa individualitate, deasupra oricărui ecclectism sau epigonism. El este creator de școală și, ca atare, nu poate fi integrat într-o școală sau alta.

th.r. Și totuși, care dintre culturile muzicale occidentale au exercitat o influență mai mare asupra procesului de formare a muzicii culte românești?

z.v. În mod hotărîtor nici una, ci doar, de la caz la caz, muzica franceză și cea germană au exercitat o influență mai mare sau mai mică asupra unora dintre compozitorii noștri; astfel, muzica franceză asupra lui Alfred Alessandrescu, Ion Nona Ottescu, George Enacovici și Constantin Castrișanu, pentru a-i aminti doar pe cei mai însemnați, iar muzica clasică vieneză și cea romantică germană asupra lui Paul Ciuntu, Eusebiu Mandicevski, Ioan Scărlătescu, Constantin Nottara și alții. Ca în toate țările în care procesul de dezvoltare a unei muzici culte a început tîrziu, pe la începutul secolului al XIX-lea (Rusia, Țările Scandinave, Danemarca, Spania), în care compozitorii și-au luat ca model mai ales creația clasicilor și romanticilor vienezi și germani, și primii compozitori din principate și din Transilvania au făcut la fel. Dar lucrările lui Alexandru Flechtenmacher, Elena Teuber-Asachi și Andrei Wachmann, cu care începe de fapt muzica cultă românească, nu constituie doar simple copii ale muzicii care le-a servit ca model, ci compozitorii respectivi și-au însușit mai ales tehnica componistică, iar dintre mijloacele de expresie — armonia clasică. Inspirîndu-se din folclorul nostru urban, singurul pe care l-au cunoscut, structura melodică a lucrărilor acestor compozitori are un caracter național românesc. În unele lucrări ale lui Eduard Caudella, care aparține generației imediat ulterioare (de exemplu în opera «Petru Rareș»), pot fi identificate și unele influențe ale muzicii italiene. Dar după ce folclorul rural, creație autentic țărănească, a fost descoperit de Gavril Musicescu, care și-a dat seama de originalitatea și de marea sa forță melodică — el a armonizat, în parte pentru cor (1877) și în parte a prelucrat pentru pian, numeroase melodii populare țărănești, creația cultă românească a dobîndit din ce în ce mai mult un caracter autentic național. Tot în cea de a doua parte a secolului trecut, în Transilvania, George Dima și Iacob Mureșianu (cu toate că ambii și-au făcut studiile la Leipzig) în Banat Ion Vidu s-au exprimat într-un limbaj muzical inspirat din folclor. Cele începute de G. Musicescu au fost continuate pe tărîmul muzicii vocale de Dimitrie Kiriac și Gheorghe Cucu, iar în domeniul muzicii instrumentale, de Ciprian Porumbescu, Gheorghe Stephănescu și Constantin Dimitrescu. În 1897, George Enescu compune la Paris, la vîrsta de numai 17 ani, prima sa lucrare în stil românesc, «Poema Română», care reprezintă un mare salt calitativ față de muzica simfonică a antecesorilor săi. Pînă la începutul celui de al treilea deceniu al secolului nostru, Enescu a fost singurul din generația de compozitori români născuți în ultimele două decenii ale veacului trecut, care a scris lucrări simfonice în caracter național, ceilalți compozitori aflați în plină activitate creatoare, ca A. Alessandrescu, I. N. Otescu, G. Enacovici, care au studiat la Paris, fiind — după cum am mai amintit — aflați sub influența muzicii franceze, iar Alexandru Zirra sub cea a muzicii italiene și germane.

Dorința de a se emancipa de orice influență străină și de a da creației muzicale românești o cît mai autentică notă națională, a dus la făurirea școlii noastre naționale românești moderne, ai cărei cei mai de seamă reprezentanți sînt, alături de marele George Enescu, Mihail Jora, Mihail Andricu, Marțian Negrea și Sabin Drăgoi, a căror operă a fost continuată apoi de cei născuți după 1900, ca Sigismund Toduță, Theodor Rogalski, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu și în parte de Constantin Silvestri, care, pe lîngă compozițiil concepute în spiritul expresionismului german, a scris și cîteva lucrări de o deosebită valoare cu caracter național.

th.r Cîteva cuvinte, dacă vreți, și despre următoarele generații de compozitori români.

z.v. În momentul de față, muzica românească numără trei generații. Cea veche, din care fac parte și eu, îl mai numără, din păcate, doar pe Ludovic Feldman. Eu am încercat să fac o sinteză între național și universal. Feldman, la început adept al școlii naționale, a fost apoi influențat de dodecafonie, pe care a adoptat-o renegînd-o însă ulterior. În ceea ce privește generația medie, ea s-a emancipat de determinările școlii naționale; majoritatea acestor compozitori au fost elevi ai lui Jora, ai lui Andricu sau ai lui Negrea (maeștri ai școlii naționale), dar ei au reușit să-și creeze un stil propriu, personal. Este un stil românesc totuși, în sensul unei accepțiuni mai largi a termenului; cum spunea Enescu, ceea ce garantează caracterul etnic al muzicii nu este folclorul în sine, ci sensibilitatea pe care muzica o exprimă. Din acest punct de vedere, cu toată tehnica lor universalistă (în sensul absenței influenței folclorice), compozitorii generației de 50—60 de ani sînt foarte personali, ocupînd un loc de cinste în muzica europeană de astăzi. Urmăresc cu mult interes și creațiile generației tinere de compozitori și mi se pare că ei tind să se orienteze după curentele avangardiste care azi sînt în declin. Publicul de azi nu mai asistă la concertele în care se cîntă prea multă muzică ultramodernă decît în cadrul festivalelor specializate în zonă, care mai trăiește mai mult grație editorilor și organizatorilor, pentru a recupera sumele cheltuite pe tipărirea notelor. Se vorbește și în muzică despre postmodernism, dar eu cred că nici măcar aceia care au lansat acest termen nu pot prea bine să precizeze în ce constă postmodernismul și care îi sînt caracteristicile principale. Este oarecum o întoarcere la tradiție. Din moment ce avangarda are de luptat cu indiferența publicului, toate exagerările care duc muzica la un simplu formalism, la lipsă de conținut, nu mai sînt de actualitate.

th.r. Se împlinesc trei veacuri de la premiera operei «Don Giovanni». Este un prilej să vă întrebam ce gîndiți despre Mozart și despre operă în general?

z.v. Mozart este poate unul dintre cele mai mari miracole ale muzicii. Din punctul de vedere al productivității, al facilității de a compune, eu îl consider cel mai mare. E un miracol. Operele lui sînt capodopere uluitoare. În ce privește opera ca gen prin excelență muzical, se poate spune că Wagner a contestat-o urmărind realizarea dramei muzicale, Gesammtkunstwerk-ul, în care muzica, oricît de importantă, trebuia de fapt să aibă un rol redus în totalitatea componentelor. Wagner punea accentul pe dramă, pe efectul dramatic. La Mozart, însă, muzica se situează pe primul loc. Operele sale trăiesc prin muzica lor genială, și nu prin librete.

th.r. În acest spectacol total al operei, o componentă importantă o constituie și artele vizuale.

z.v. În operele lui Wagner, fiecare secvență muzicală era gîndită în legătură cu partea vizuală. Dar cînd, de pildă, muzica redă atmosfera unui peisaj iar scenografia se reduce la o simplă bucată de pînză, cînd nu vezi acolo peisajul unei păduri, simți imediat că lipsește ceva. După părerea mea, cel puțin la operele clasice, vizualul are un rol foarte important, contribuind foarte mult la efectul de ansamblu. Cînd am văzut, la Viena, «Electra», «Salomeea» și alte mari creații ale genului, era extraordinar; decorul era deosebit de fastuos, ca și costumele.

th.r. Sînteți, prin formație și prin experiență, apropiat și de artele plastice. În locuința dumneavoastră se văd pe pereți tablouri de Ciucurencu, Ciupe, Arnold, Tonitza, Maxy. Dar în tinerețe, la Viena, ce vă interesa mai mult?

z.v. Mă duceam adeseori la galeria de la Kunsthistorisches Museum. Dintre austrieci, îmi plăcea foarte mult Mackart. Am văzut pe atunci și tablouri de Kokoschka, simțind astfel legătura între expresionismul din muzică, din literatură, din pictură. Sînt prieten de o viață cu Aurel Ciupe. De asemenea, l-am cunoscut bine pe Romul Ladea și am avut multe discuții cu el despre artă. Ladea voia să dea sculpturii sale un specific bănățean, dar eu consideram că aceasta înseamnă provincialism... Dacă e să mă gîndesc la muzică, nici o școală națională n-a durat decît o singură sau cel mult două generații, elementul folcloric, muzicologic, devin, repede clișeu, prin uzură. Necesitățile expresive îl determină pe compozitor să treacă dincolo de limitele muzicii naționale, îmbogățind mijloacele de expresie. A avea o orientare universalistă nu înseamnă a copia stiluri străine. Sistemul muzical are posibilități nemărginite de combinare, și verticală și orizontală, a sunetelor. O creație muzicală este cu atît mai valoroasă, cu cît fondul ei expresiv acționează mai profund asupra auditoriului, tocmai datorită acestei posibilități de combinare a sunetelor, practic infinită.

p. 34
Portret
Spaimă

p. 35

Magna Mater (fragment)
Portret
Magna Mater (fragment)
Compoziţie

iulia oniţă

vasile drăguţ

În perimetrul atît de dur al artelor sculpturii, în lumea cărora formele se cuceresc cu preţul unor grele eforturi în luptă cu materia inertă şi deseori ostilă, apariţia Iuliei Oniţă a putut surprinde. Puţină la trup şi molcomă ca gesturi, învăluindu-şi reacţiile cu zîmbitoare discreţie, Iulia Oniţă nu părea să aibă forţa necesară pentru a face lutul să trăiască, ba încă şi mai puţin pentru convertirea lui în bronz sau pentru cioplirea şi şlefuirea pietrei. Ţi-ai fi imaginat-o mai uşor într-un cabinet de studiu sau mînuind penelul, ori făcînd să tresară mătasea unei diafane ţesături. Şi totuşi.

La început a oscilat ea însăşi. În cetatea universitară a Iaşilor, Iulia Oniţă a încercat să-şi împace preocuparea pentru arheologie şi istorie de artă, pe de o parte, cu atracţia pentru viaţa formelor create de propriile sale mîini. Este util de observat că, în anii de formaţie universitară (1941—1946), interesul său s-a orientat către problemele de gîndire şi de expresie ale artei medievale în ale cărei opere îi plăcea să descopere adîncimi nebănuite şi, mai ales, întrebări de conştiinţă specifice orizontului spiritual românesc. Chiar dacă nu s-a dedicat în cele din urmă istoriografiei de artă, pe care sînt convins că ar fi servit-o cu devotament şi talent, Iulia Oniţă i-a rămas ataşată, cultivînd lectura aleasă şi fiind statornic sensibilă la neliniştile creaţiilor medievale. Cred a nu greşi afirmînd că tocmai din dialogurile sale lăuntrice cu operele de artă bizantină, romanică sau gotică s-a deprins să pretindă propriilor sale opere să exprime cît mai mult dincolo de epiderma vizibilă şi palpabilă a formelor. Deloc clasică, pentru că nu tinde către liniştea perfecţiunii aparente, dar nici barocă, fiind total străină de gestul retoric, arta Iuliei Oniţă s-a împlinit dintr-o stăpînită fervoare, modalitatea discret aluzivă a interpretării propuse fiind un echivalent îndelung decantat al meditaţiilor sale.

A studiat sculptura la Academia de arte frumoase din Iaşi, sub îndrumarea lui Ion Irimescu şi apoi la Academia de arte frumoase din Bucureşti, în atelierul condus de Cornel Medrea. Mai apropiată de viziunea lui Irimescu, cu care avea comună sensibilitatea pentru modelajul delicat şi pentru forma în vibraţie, Iulia Oniţă a preţuit la Cornel Medrea ştiinţa arhitecturilor sobre şi acel elan lăuntric al evocărilor.

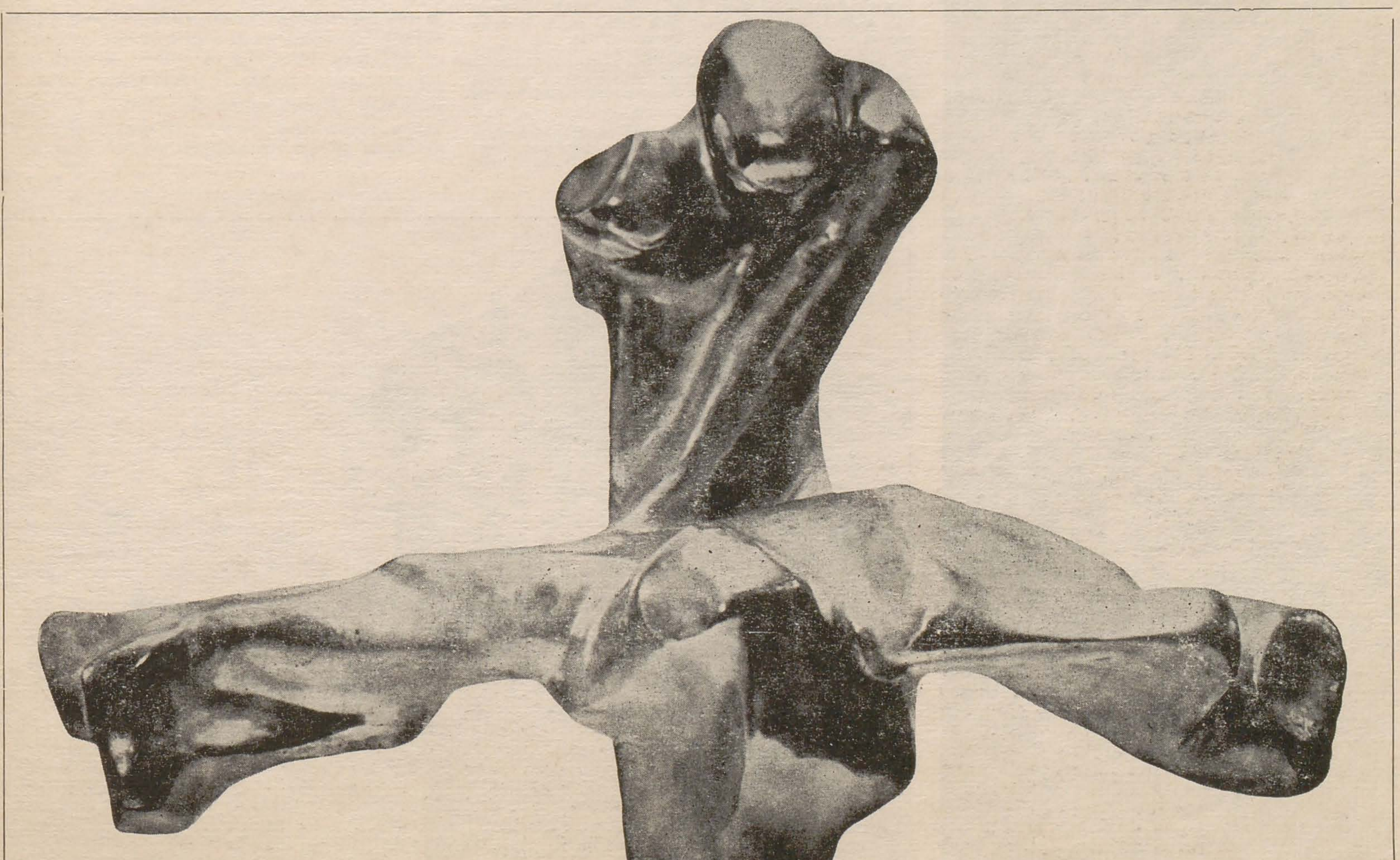
După debutul expoziţional, la Iaşi în 1947, prezenţa Iuliei Oniţă în manifestările artistice bucureştene a fost semnalată cu regularitate şi în mod pozitiv, fiind preţuită deopotrivă pentru ţinuta elevată a modului de abordare ca şi pentru sensibilitatea interpretărilor. Deloc intimidată de dificultatea demersului, ea s-a angajat în marele concurs (1956—1957) pentru monumentul ostaşului român destinat oraşului Bucureşti, reuşind să ajungă în ultima sa fază. Pentru calităţile sale, macheta realizată de artistă a fost reţinută de juriu, fiind ulterior valorificată pentru monumentul înălţat pe soclu la Oradea (1966). Spre deosebire de alte monumente cu aceeaşi temă, opera Iuliei Oniţă se caracterizează în primul rînd prin sobrietate, prin refuzul discursului. Ostaşul român a fost evocat în ipostaza sa de statornicie şi calm, ca un simbol al duratei. Modelajul liniştit, cu ample suprafeţe abia vibrate, a găsit în bronz un material adecvat, căruia Iulia Oniţă i-a transferat o caldă măreţie.

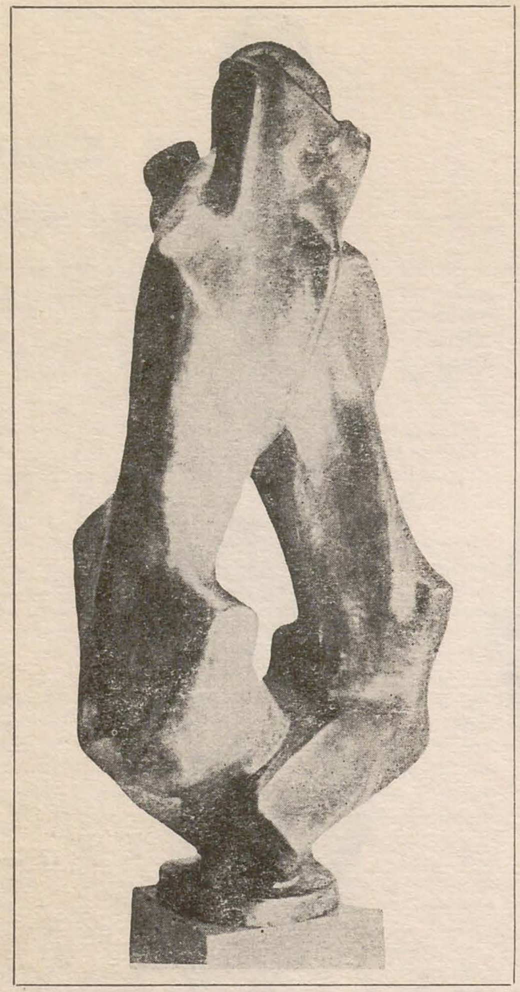
De-a lungul anilor care au trecut, artista a mai avut prilejul să făurească şi alte opere cu caracter monumental: *Coresi* (bronz, 1966, Tîrgovişte); *Arhitectura* (piatră, 1967, Bucureşti, parcul Herăstrău); *Gărzile patriotice* (piatră, 1975 Drobeta-Turnu Severin) etc., vădind cu fiecare prilej o remarcabilă ştiinţă de a converti în efigiatic, în durabil, figura sau evenimentul de referinţă. Cu acel sentiment al istoriei care îi era propriu şi cu acea înţelegere a imaginii purtătoare de sens, Iulia Oniţă a creat monumente capabile să trăiască prin propria lor fiinţă, capabile să convingă şi să emoţioneze.

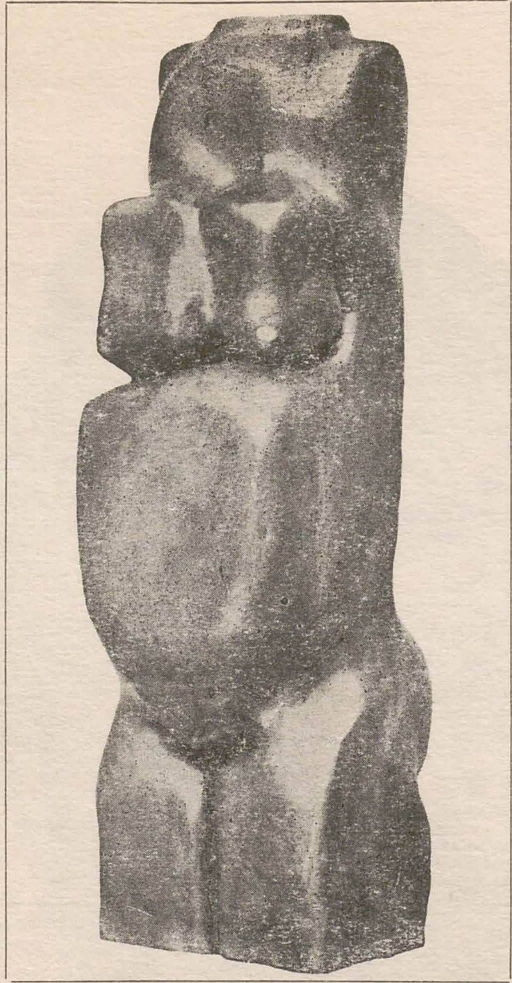
Dar, gîndindu-mă la sensibilul artist care a fost Iulia Oniţă, în primul rînd îmi vine în minte galeria de portrete pe care a realizat-o, îmbogăţind sculptura românească cu cîteva autentice capodopere. Privind cu atenţie portretul Doamnei Stanca sau portretul Anei Ipătescu sau *Portret de balerină* — de remarcat preferinţa pentru figurile feminine — spectatorul va fi pus în situaţia să comunice cu o realitate încărcată de sens, dar care se rosteşte în surdină şi nu se grăbeşte în dezvăluirea propriilor taine. Schemele compoziţionale sînt, în aparenţă, cele ştiute, dar artista a ştiut să descopere noi mişcări de axe, abia perceptibile, care sugerează mişcările lăuntrice pe care tratarea globală a formelor şi, mai ales, modelajul acestora le face încă mai sesizante. Sensibila vibraţie a suprafeţelor, cu abia perceptibile efecte de lumină şi umbră concură la nuanţarea portretului lăuntric al personajului, portet pentru care materialul sculpturii nu este decît o necesară modalitate de vizualizare.

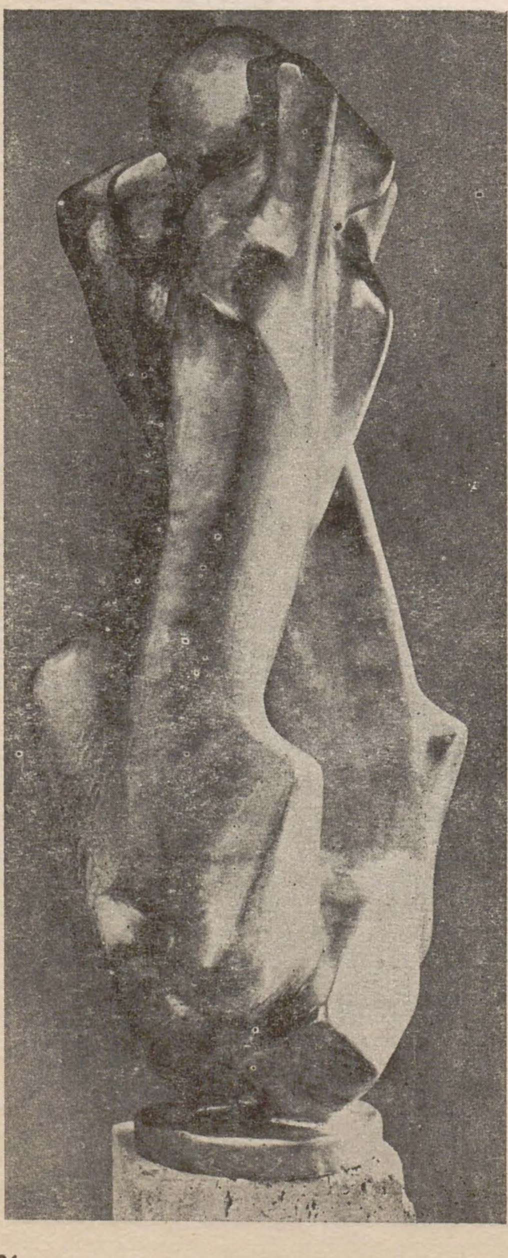
Iulia Oniţă a stăpînit în cel mai înalt grad ştiinţa modelării lutului, ca etapă intermediară pentru finalizarea lucrărilor în bronz, material pe care l-a iubit şi l-a înţeles ca puţini alţii şi — în orice caz — în felul său de neconfundat. Cînd aspre, cînd abia înfiorate, cînd netezite tandru, suprafeţele de bronz ale sculpturilor sale sînt neîncetat condiţionate, ca realitate fizică, de nevăzutele unde interioare pe care degetele artistei le-a detectat cu fidelitatea unui seismograf.

Îmbinînd luciditatea cu tandreţea, sensibilitatea nativă cu înţelegerea superior intelectuală a valorilor culturale, Iulia Oniţă şi-a hrănit creaţia cu forţa de trăire a unui om de incompatibilă sinceritate cu sine şi cu cei din jur. Seninătatea şi nobleţea sufletească i-au străluminat statornic zîmbetul, în timp ce mîinile mici dar nervoase se grăbeau să încifreze în pasta pînă atunci amorfă a lutului un gînd sau sentiment. Artist de excepţie, Iulia Oniţă lasă prietenilor o preţioasă amintire, iar sculpturii româneşti o contribuţie de nedezminţită valoare.





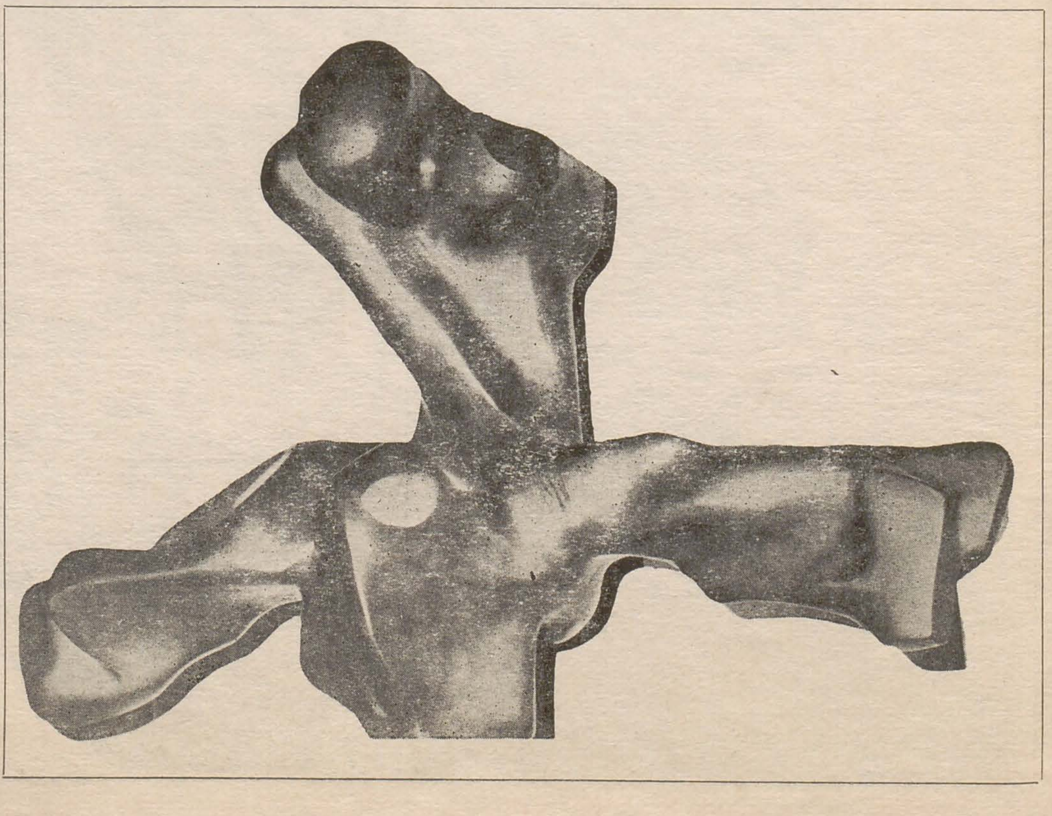




iulia oniță (01.08. 1922—28.04. 1987)

- studii de sculptură la Iaşi şi Bucureşti cu Ion Irimescu şi Cornel Medrea (1941—1946);
- debut cu *Portretul mamei* la Salonul oficial de toamnă — Iaşi (1946); din acest an participă la toate marile expoziţii (Saloane municipale şi republicane, expoziţii aniversare şi omagiale);
- membră a Uniunii Artiştilor Plastici din 1952;
- expoziţii personale: 1965 — Bucureşti, Galeriile de artă ale Fondului Plastic, (sala Magheru); 1966 — Aachen, München (R.F.G.); 1970 — Bucureşti (sala Apollo); 1973 — Bucureşti (sala Apollo); 1984 — Bucureşti (sala Dalles) expoziţie retrospectivă itinerată la Botoşani şi Dorohoi (1985);
- lucrări de artă monumentală: *Monumentul ostaşului român* (Oradea, 1958); *Coresi* (Tîrgovişte, 1964); *Gărzile patriotice* (Drobeta-Turnu Severin, 1974) *Ecaterina Teodoroiu* (Tîrgu Jiu, 1977); *Minerii* (Baraolt, 1982);
- participări la expoziţii de artă românească în străinătate: Praga, Moscova, Leningrad, Bratislava, Berlin, Atena, Roma, Budapesta, Ankara, Istanbul, Sofia, Varşovia, Cracovia, Israel, Finlanda, Jugoslavia, Franţa, Iordania etc.
- călătorii de studii şi documentare: Cehoslovacia, Ungaria, Polonia, Uniunea Sovietică, Iugoslavia, R.F.G., Franţa, Italia, Bulgaria, R.D.G., Grecia;
- distincţii: Medalia Muncii (1953); Premiul II al Uniunii Artiştilor Plastici pentru sculptură (1966); Medalia « A 30-a aniversare a eliberării patriei de sub jugul fascist » (1974); Premiul « Ion Andreescu » al Academiei Republicii Socialiste România pentru portretul *Elena Cuza* şi pentru lucrarea monumentală *Ecaterina Teodoroiu* (1980); Premiul I pentru lucrarea *Evocare* în cadrul expoziţiei republicane — Festivalul naţional « Cîntarea României » (1981); Permiul revistei ARTA (1985);
- între anii 1963—1977 desfăşurat o prodigioasă activitate pedagogică.

Icar
Nud
Icar
Icar
In memoriam

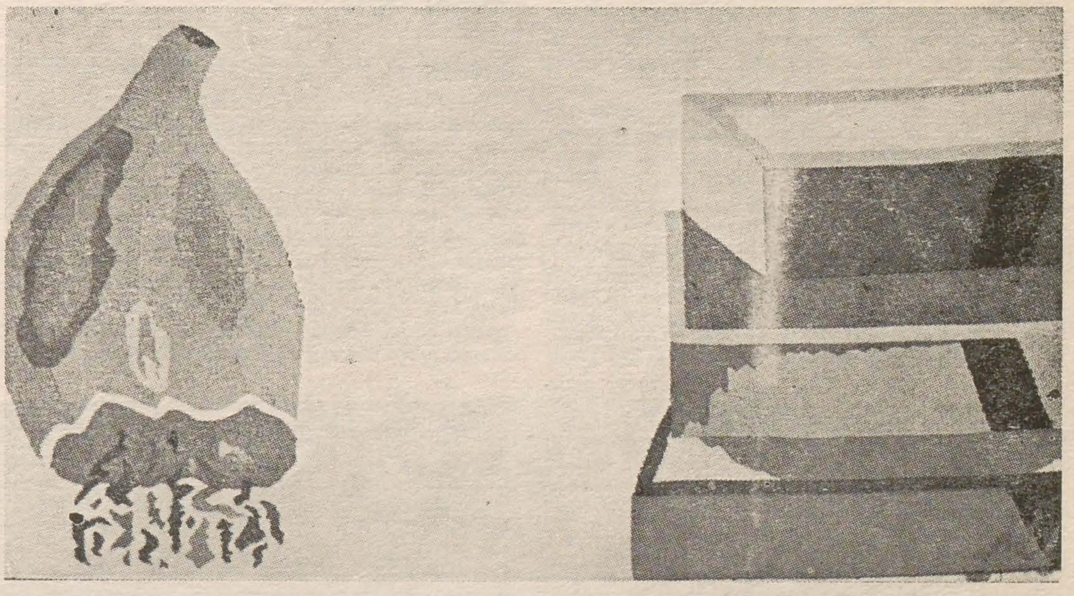


jurnalul galeriilor

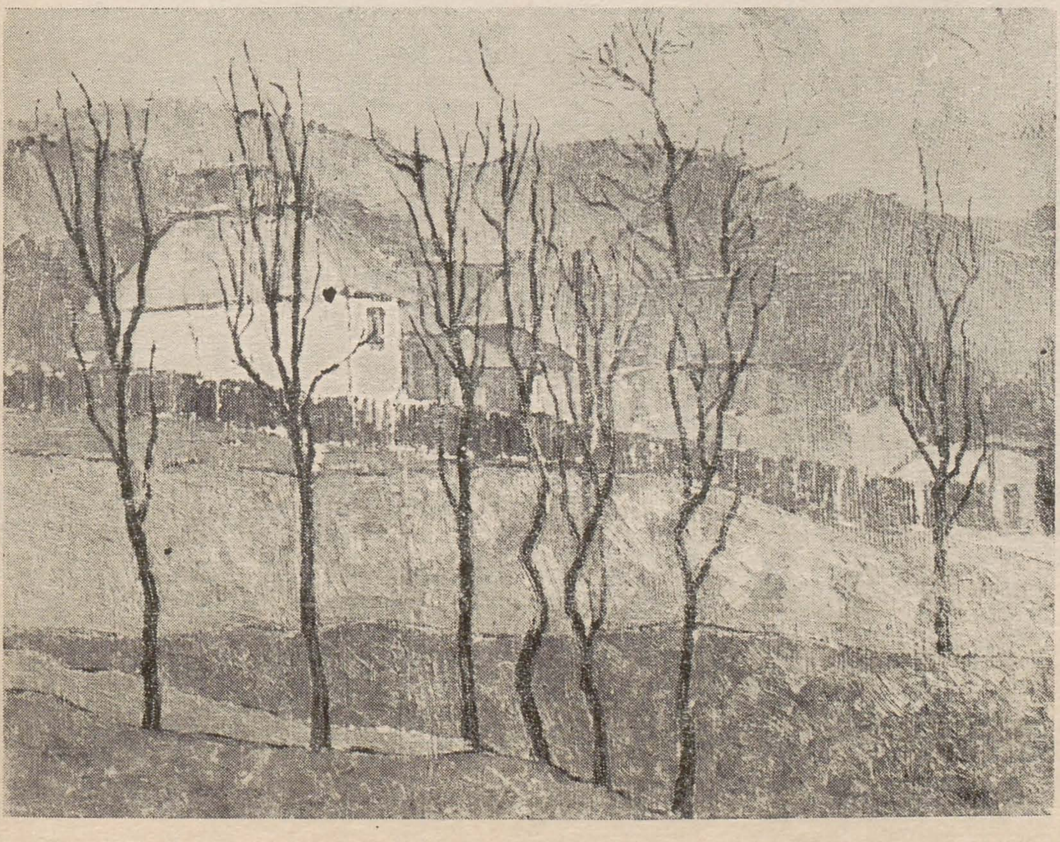
magda cârneci

vasile melica (simeza)

În actuala resensibilizare a ochiului și gustului plastic pentru formulele trecutului, o poetică plastică profesînd cu constanță un anume tradiționalism asumat, devine de două ori interesantă: o dată în sine, pentru destinul ei personal, și apoi ca fenomen simptomatic pentru o ambianță artistică în care poate să catalizeze, prin simpla ei prezență, punerea de probleme și darea de răspunsuri. Actuala expoziție de pictură a lui Vasile Melica — deschisă la nouă ani după anterioara sa « personală », răstimp în care pictorul a fost prezent în mod constant la diverse saloane anuale și republicane — confirmă datele deja cunoscute ale demersului său. Elev al lui Ressu și Dărăscu, pe care-i recunoaște deschis, pictura lui Melica poate fi privită ca o ilustrare sintetică și personală a datelor definitorii, tipice, ale picturii românești interbelice, dacă un model riguros ori numai subiectiv al acesteia ar putea fi construit. O peisagistică ferm atașată obiectivității lumii, oferindu-și savorile pitorești sau exotice ale locurilor autohtone sau ale meleagurilor din călătorii mai mult sau mai puțin îndepărtate; o compoziție îmbinînd construcția fermă, solidă, austeră a formelor, certificînd prin substanțialitatea conturelor și tușei, consistența realului perceput — cu o bogăție cromatică subtil nuanțată, în raporturi optice puternice dar sobre, ce incorporează jocurile luminii și fluiditatea atmosferei în pigmentul saturat pînă la tactilitate ; un realism care integrează organic, nețipător, inovații cromatice post-impresioniste ori cadraje, unghiuri de vedere moderniste. Peisaje citadine ori rurale, studii de



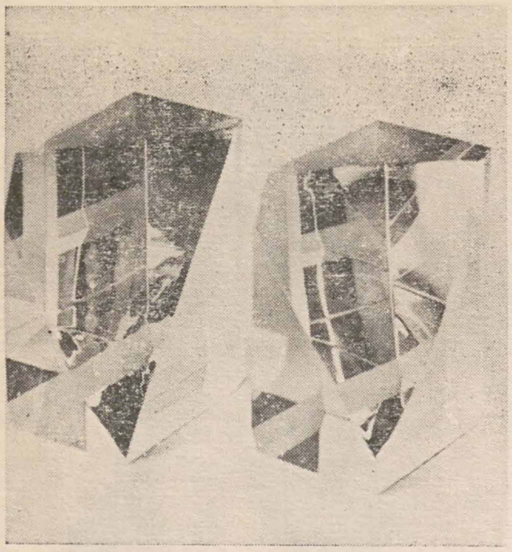
străzi, ziduri sau arbori, marine și cîteva portrete, lucrările emană, fără ostentație dar și fără transferuri revelatorii, o cuprindere rețintă, cordială a naturii și lumii, găsind în solaritatea calmă a acesteia o hrană suficientă a apetitului pictural. Evitînd cu simț sigur și pitorescul și exotismul facil, în decupaje care amintesc uneori pînă la nostalgie cadraje tipic interbelice, pictura lui Melica profesează o cumințenie sobră, o gravitate calmă în raporturile ei cu realul, lăsînd totuși să transpară pe alocuri, în monodia egală a pînzelor, note mai grave, severe, în unele peisaje cu arbori de pildă, de o impresionantă monumentalitate, trimițînd, cred, la un model mai secret al pictorului, andreescianismul. Solidă, bine făcută, pictura lui Melica confirmînd în ce o privește un echilibru demult cîștigat, care o dispensează de tensiunea inovației și originalității, prin certitudinea unei calități picturale validate deja de timp. În ce privește discuția contemporană asupra preluării și incorporării tradiției, pictura lui Melica, definitiv formulată înaintea acestui val recuperator în vogă, și continuînd peste decade o poetică picturală bine împlinită și stabilizată la vremea sa, argumentează pe de o parte vitalitatea unui filon constant al picturii românești moderne, iar pe de altă parte probează relativitatea noțiunii de anacronism.



mariana ciubotaru (galateea)

Mariana Ciubotaru practică o tapiserie nespectaculoasă, dar de o discretă subtilitate, ce se lasă citită și resimțită din plin, numai dacă lași la o parte prejudecata noului ostentativ, a opulenței tehnice și dimensionale, prezumția spectacularului în esență, cu care ne-a obișnuit uneori prea lesne expansiunea tapiseriei moderne, în dauna calității și profunzimii. Lucrările Marianei Ciubotaru mizează dimpotrivă pe atribute constante, perene ale artei tradiționale a țesutului; stabilitatea clasică, monumentală în sine, a haute-lisse-ului, intimitatea ambientală a întregului compozițional, omenescul dimensiunilor potrivite și al mesajului armonios. Aerate, limpezi, odihnitoare prin compozițiile simple, refuzînd blînd complicația și confuzia planurilor, ca și « ieșirea » în tridimensional ori vreo altă accidentare a suprafețelor, lucrările semnate de Mariana Ciubotaru nu

MARIANA CIUBOTARU
VASILE MELICA



sînt prin aceste date mai puţin moderne. Fără a repeta întocmai vreun repertoriu de forme şi ornamente, din tradiţia clasică ori mai modernă a genului, ele jonglează delicat şi personal, liber, cu sintagme acceptate, pe care însă le compune în întreguri compoziţionale neaşteptate, ce nu-şi refuză umorul sau ambiguitatea poetică sau chiar suprarealistă: forme organice stranii, deşi limpede conturate în culori calde şi de o blîndă intensitate, prinse în raporturi clar delimitate, se conjugă cu forme geometrice iarăşi uşor enigmatice, pe planuri orizontale simple şi nude şi pe fundaluri uniforme, trimiţînd cu gîndul la atmosfera picturii « metafizice » italiene. Ca un fel de « puzzles » ţesute în lînă, simple şi tocmai de aceea părînd că ascund şi emană în acelaşi timp un mesaj delicat şi totuşi irepresibil, simplu şi totuşi profund, ludic-poetic şi totuşi misterios — tocmai în acest reţinut balans al unor posibile semnificaţii, al unei savante ambiguităţi, stă atracţia blîndă şi în acelaşi timp remanentă a tapiseriilor Marianei Ciubotaru.

adrian-silvan ionescu

cătălin hrimiuc (hanul cu tei)

Sticla optică este un material pe cît de recompensant ca rezultat plastic pe atît de puţin atacat şi experimentat de artişti datorită arcanelor pe care le rezervă celui ce speră prea mult de la ea fără a-i cunoaşte tainele. De aceea ea a rămas pînă destul de tîrziu un fel de « terra incognita », de pată albă în repertoriul sticlăriei. Iată însă că tînărul Cătălin Hrimiuc are întrepiditatea de a face o întreagă expoziţie de obiecte din sticlă optică, debutînd astfel cu mare succes pe scena expoziţională a Capitalei. O întreagă lume îngheţată, atemporal, în sticlă se oferă cu nenumăratele ei posibilităţi de lectură imaginativă — acelaşi spaţiu poate fi mediu acvatic sau celest, univers chtonian sau astral. Bule de aer prizoniere în blocul dur, picături de lichid clipocind ireal într-o închisoare transparentă, angulozităţi şi moliciuni, străluciri şi rugozităţi, perfecţiunea formelor create de hazardul turnării şi de cel al şlefuirii sînt elemente pe care ochiul expert al artistului le descoperă în masa amorfă de sticlă din care îşi selectează viitoarele opere. Cătălin Hrimiuc a prins gust pentru exprimarea în iluzoriul şi fugarul moment al jocului luminii ca şi al neprevăzutului admirării peripatetice a obiectelor de către privitor, bazîndu-şi efectele pe impresionarea nerepetabilă a retinei de la un subiect la altul — astfel aceasta poate deveni o reinterpretare a teoriei despre spaţio-lumino-dinamism a lui Nicolas Schöffer, însă cu obiectul static. Dacă o sculptură sau oricare altă operă de artă poate să inspire, printr-un mesaj unic, trăiri diverse la diverşi privitori, fără ca ea să se schimbe, cu totul altfel se întîmplă cu obiectele lui Cătălin Hrimiuc — aparent neimplicante ideatic şi lipsite de mesaj intrinsec — unde avem de-a face cu o situaţie aparte, căci aici tocmai opera este schimbătoare, depinzînd de momentul zilei cînd este admirată, de ecleraj şi unghi de vizare, de poziţionare, de fondul reppoussoir şi de mişcarea publicului în jurul ei. Prin plasarea lucrărilor în anumite unghiuri, razele de lumină formează game şi mănunchiuri de sunete ca un inefabil concert cristalin destinat auzului imaginar.
Obiectele lui Cătălin Hrimiuc sînt un peremptoriu exemplu de simţire şi înţelegere a materialului, de creare în sensul pe care acesta îl impune şi la care se pretează. Nimic inutil, nimic exagerat, nimic umflat: suprafeţe clare, netede, lustruite sau nu, fără agitări de planuri, fără penetrări în masa cristalină, încît uneori ai senzaţia unor minime intervenţii ale artistului — dar tocmai această conciziune şi parcimonie de elemente ornamentale este rodul unei acţiuni laborioase asupra piesei. Suprafeţele mîngîioase conferă calităţi tactile exponatelor sale, a căror formă se poate intui palpabil precum sculpturile pentru orbi visate de Brâncuşi.
Măiestria lui Cătălin Hrimiuc rezidă în explorarea raţională a sticlei optice oferind astfel o multitudine de sugestii cu un minim de efecte plastice, lucrînd fără culoare, fără agresări ale materialului inexpresiv prin el însuşi, dar devenind fascinant prin captarea şi folosirea cu ingeniozitate a elementelor pendinte de esteticul natural, extra-operă-de-artă, care contribuie la închegarea unui limbaj expresiv, unic şi spectaculos.

mihai ispir

rodica-anca marinescu (căminul artei, parter)

Temele exterioare ale picturii Rodicăi Marinescu sînt simple în aparenţă, dar un secret fir biografic le uneşte. Nu este vorba doar de faptul că peisajele pot reface călătoriile artistei pe ţărmul egeean, de pildă, sau pe cel pontic, ori sejururile sale în taberele de creaţie de la Calica şi Lăzarea. Ci mai ales de gruparea multor lucrări sub semnul unor motive emblematice şi pe care, totodată, le-am numi « poematice », gîndindu-ne anume la un adagiu celebru al lui Pallady, potrivit căruia orice tablou e un poem de linii, forme şi culori, şi unde pictorul atrăgea atenţia în realitate asupra relaţiilor tainice dintre elementele imaginii, fie acestea de ordin pur plastic, fie de ordinul corespondenţelor spirituale. Temele Rodicăi Marinescu, « Valul », « Livada », « Anotimpurile », aparţin tocmai acestei duble ordini, a spiritualului şi a vizibilului. Dar ar fi greşit să se înţeleagă prin aceasta că pictura sa e voit sofisticată sau voit distantă. Căci argumentele ne stau foarte la îndemînă în favoarea sociabilităţii, prospeţimii şi sincerităţii (în sensul estetic) pe care arta Rodicăi Marinescu le emană cu cea mai deplină naturaleţe. E o artă de delicateţi şi în acelaşi timp de profunzime. Elevă a lui Ciucurencu, Rodica Marinescu a ştiut încă de la început să nu se lase copleşită de autoritatea nemijlocită a unor maeştri. În unele compoziţii din anii de debut, concentrate asupra figurii feminine, persistă ceva din atmosfera nabistă. A urmat o etapă geometrizantă, cînd tema folclorică era asimilată şi interpretată în sensurile ei adînci, de vitalitate arhetipală. Eliberarea culorii şi, mai general, a mijloacelor paletei, încurajată de intimitatea de suflet cu arta ţărănească, a reverberat firesc şi în noua fază a reîntoarcerii la natură, din care expoziţia de faţă ne oferă o secvenţă semnificativă. Puterea de expresie sintetică şi metaforică, prin mijloace strict plastice, dar cu rezonanţe pătrunzătoare în sensibilitatea privitorului, rămîne definitorie şi sesizantă în toate ciclurile de lucrări mai înainte amintite.
« Valul » e o interpretare sui-generis, perfect originală, a clasicului subiect marin. Întregul e perceput aici fragmentar, metonimic. Nu mult diferit ar fi înţeles, poate, acest motiv un pictor simbolist ca Odilon Redon. Este de remarcat, de altfel, rostul cu totul aparte pe care Rodica Marinescu îl atribuie în general, în economia tabloului, detaliului grăitor, pe care îl asociază, cîteodată, contrastant, planurilor de perspectivă celor mai îndepărtate. Este şi cazul naturilor statice din seria « Anotimpurilor »: pe fond de peisaj, o compoziţie iarăşi cu totul originală, unde elementul flamand al reprezentării, alăturat facturii plenairiste a spaţiului deschis, prilejuieşte o inedită asociaţie conceptuală de tipul natură-cultură, restituită cu deplină pros-

CĂTĂLIN HRIMIUC
HOREA FLĂMÂND
VICTOR PÎRLAC

peţime a emoţiei. Aceeaşi puritate a sentimentului plastic ne întîmpină şi în seria « Livezii », interpretată la început într-o tonalitate luminoasă, majoră, şi care cîştigă, treptat, în diafanitate, atingînd apoi rezonanţe aproape crepusculare şi dramatice. Peste tot, intensitatea privirii artistei se exercită întru decodificarea unor structuri armonice, dincolo de orizontul strict al aperenţei, în căutarea unei ordini expresive. E ţelul manifest al unei arte poetice bine închegate şi care-şi află la nivelul imanenţei rezerva de luciditate necesară în explorările imaginarului.

radu ionescu

expoziţia horea flămând (lugoj, galeriile « pro arte »)

Galeria U.A.P. din Lugoj se poate confrunta, cîştigînd uşor întrecerea, cu multe alte galerii din oraşe mai mari ale ţării. Artişti de seamă ai epocii noastre au fost atraşi către acest spaţiu care, sub oblăduirea unui galerist înnăscut, oferă nu numai o sală de expunere, ci izbuteşte să creeze o atmosferă vie, dinamică, transformînd astfel un spaţiu într-un centru cultural. Recent deschisa expoziţie prezintă unul dintre aspectele cele mai importante ale creaţiei lui Horea Flămând. Sculptorul, cunoscut prin cîteva busturi monumentale şi, mai ales, prin lucrări în lemn care nu sînt străine de observarea atentă a vieţii poporului nostru, mărturisită de uneltele pe care şi le-a creat în lungul timpului, se dovedeşte de data aceasta un discret analist al omului.

Mai puţin spectaculoase, mai directe, reliefurile în bronz ocupă, în opera lui Horea Flămând, locul muzicii de cameră în creaţia unui compozitor. În acest domeniu, mai mult decît în oricare altul, sensibilitatea, vocaţia decelării nuanţelor şi sublinierea lor, crearea unei atmosfere, sînt date care definesc artistul subtil, excelentul modelator al bronzului, finul psiholog care descoperind un gest, o privire, poate defini un personaj.

Portretele şi cîteva siluete surprinse în mişcare compun o galerie de tipuri umane diverse, precis conturate, toate de o mare eleganţă a spiritului şi a înfăţişării. Horea Flămând are, se vede, o preferinţă pentru omul frumos, pentru frumuseţea interioară care radiază, clarificînd trăsăturile şi conferindu-le nobleţea.

După importante expoziţii de pictură — nu mă refer numai la oaspeţi ci şi la lugojeni — după strălucirile de culoare care au luminat această sală, reliefurile în bronz ale lui Horea Flămând cruţă ochiul de şocul cromatic, însă angajează spiritul într-un susţinut dialog cu sufletul modelelor sale.

vasile radu

mircea bălău (galeria bibliotecii universitare, cluj-napoca)

Au trecut mai mulţi ani — cu folos? ! — de cînd s-a putut vedea la Cluj o expoziţie de gravură. Este astfel reconfortant să privim o amplă expoziţie de gravuri realizate într-o lungă perioadă de timp de către Mircea Bălău — un artist care a rămas mereu egal cu sine, refuzînd atît ostentaţia atitudinală cît şi formulările emfatice pripite.

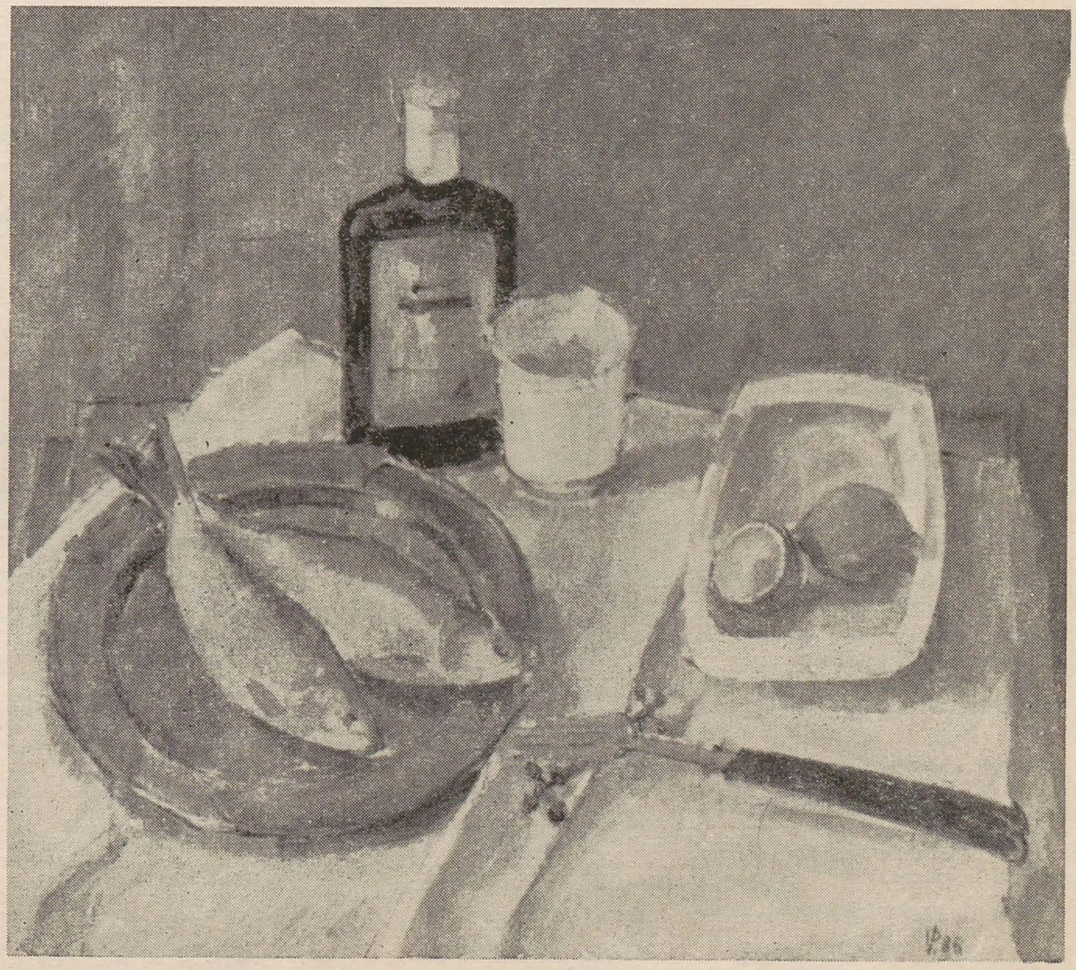
Fiind vorba de lucrări realizate pe parcursul a peste două decenii, expoziţia vine să demonstreze o stabilitate principială nu numai la nivelul tehnicii ci şi o consecvenţă ideatică ce denotă convingeri puternice dar şi o pregnantă autoritate. Gravura lui Mircea Bălău s-a impus în cadrul genului deja după anii 1960, prin cîteva caracteristici de principiu: pe de o parte, formatul mare şi o viziune sintetică de afişist, pe de altă parte, prin limbajul lapidar şi pregnanţa mesajului, ca rezultat al primei opţiuni. Era aşadar vorba de o grafică avînd un cert caracter social, supusă « măririi cît şi decăderii » genului. Mircea Bălău a rămas consecvent acestor principii, aplicîndu-le chiar într-o experienţă de creaţie, în care gravura funcţiona ca un instrument de redeşteptare a unor amintiri cu caracter intimist, provocată de un lung periplu italian (unele din lucrările acestei perioade se regăsesc şi în cadrul actualei expoziţii). Procedeul decupajelor şi al juxtapunerilor, simplificarea formală, obiectul redus la un « concept » ilustrativ în dorinţa potenţării mesajului, l-au condus spre o artă de o mare claritate intelectuală, în care mijloacele jucau un rol cu totul secundar. Tehnica, fie că era vorba de linogravură sau litografie, asigura « un mediu de transport » în care ideile se organizau după principiul maximei lizibilităţi. Artistul rămînea de obicei ascuns în spatele operei sale, iar aceasta se mulţumea să fie un ecou al unor idei. Civilizaţia rurală a găsit astfel, prin gravura sa, un interpret ideal. Deloc metafizică, dar înţeleaptă, aceasta a exprimat, într-o atmosferă senină, concepte şi idei esenţiale, fie că era vorba de « casa omului » sau de obiectele cu care acesta se înconjoară, după cum istoria a găsit în el un interpret valoros. Arta sa se străduia aşadar nu spre aglomerări semnificative de conotaţii, nu spre licitarea obsesivă a ambiguităţii, ci spre concentrarea mesajului, spre eliminarea multiplicităţii de sensuri şi spre anularea efectului senzorial al mijloacelor. Ea venea astfel în prelungirea unei solide tradiţii a gravurii clujene, înţeleasă mai puţin ca deliciu artistic şi mai mult ca o necesară formă de comunicare. O alunecare însă de pe aceste poziţii ale « obiectivităţii » se produce însă prin lucrările sale realizate în litografie « au crayon »: brusc, efectul senzorial, textura suprafeţei, subiectivitatea gestului ocupă primul loc în expresie, mai mult chiar, artistul explorînd pe aceeaşi linie a simplificării compoziţionale, iar rezultatul este exprimarea maximă de emotivitate. Revelaţia s-a produs la nivelul mijloacelor, astfel că arta sa de o certă vocaţie socială a devenit purtătoarea unei amprente personale inconfundabile: o gravură care exprimă într-o viziune austeră o personalitate viguroasă, înlăturînd vagile senzaţii conjuncturale, care obturează mişcarea gîndului, pentru a exprima decis şi autoritar, uneori contrariant, vigoarea sa principială. Dincolo însă de relevarea personalităţii sale complexe, această expoziţie îl situează pe autor printre protagoniştii unui gen artistic de la care aşteptăm redescoperirea şi impunerea valorilor sale intrinseci, purtătoare de sensuri. Imaginile sale, care nu sînt o enumerare de privelişti, oricum refuzînd spiritul calofil, dar nici licitarea orgolioasă a « amprentei personale », sînt generatoare de sensuri care nu strălucesc prin univocitate, ci printr-o benefică pluralitate.

Descinzînd dintr-un post-impresionism hrănit cu respectul pentru tradiţiile şcolii naţionale, arta sa are o evoluţie liniştită, cu trăiri tăinuite într-un limbaj ostil izbucnirilor gestuale şi stridenţelor de culoare. Această modalitate de expresie proprie se constituie într-un univers de rafinate sinestezii cromatice.

Depăşind dificultăţile unui subiect ce nu-şi relevă calităţile prin spectaculos, fiind uneori chiar monoton (peisaj, natură statică), Victor Pîrlac ştie să imprime fiecăreia dintre lucrările sale o valoare individuală. Susţinută într-o discretă prezenţă, culoarea este însă eroul principal al acestui spectacol, ea comunicînd vis-à-vis de surprinderea, mai mult sau mai puţin exactă, a modelului, « ascunderea artistului ». Aceste « stări » dedublate în peisaje sau naturi statice — ultimele dintre ele lucrate nu doar în descendenţa, dar şi în buna tradiţie a virtuozităţilor palladiene (*Natură moartă cu raci*, *Natură moartă cu peşti şi sticlă* etc.) — conferă acestor tablouri o profunzime ce-l caracterizează, detaşîndu-l în acelaşi timp, de simpla surprindere realistă a modelului. Accesul creatorului la realitate se face nu pe baza senzaţiei directe, ci prin intermediul stărilor sale interioare. Forma naturală nu mai constituie acuma o invitaţie, ci un pretext al formei picturale, aceasta din urmă devenind o imagine a sincerităţii trecute însă prin filtrul unei raţiuni ordonatoare. În acest sens, apropierile făcute de Olga Buşneag (revista « Arta », nr. 2/1984) cu naturile statice ale lui Giorgio Morandi le considerăm relevante.

În ceea ce priveşte peisajul, observăm o certă preferinţă pentru evocarea zonelor de margine, a periferiilor, a caselor izolate, privite nu doar ca un « remember » pentru o lume pe cale de dispariţie şi care oferă artistului reale valenţe decorative ci, mai ales, ca un act de sinceritate fertilă gestului creator. Interesante, în acest sens, sînt lucrările: *Craiova veche*, *La margine de oraş*, *Poartă cu salcîm*, *Pomul pieţii*, *Bătrînul stejar* etc.

În funcţie de dominanta cromatică aleasă, pictorul dezvoltă o suită de tente, în special griuri şi ocruri



cătălin davidescu

victor pîrlac (galeriile de artă, craiova)

Aflat la a V-a personală, după mai bine de un deceniu şi jumătate de la debut, Victor Pîrlac îşi conturează acum portretul ca un tip de structură solară ce ne propune imaginile unei lumi senine şi calme.

transparente, alternarea lor permanentă provocînd o modulare discretă a materiei picturale.

Evidenţiat astfel, caracterul liric al operei sale îşi află argumentul şi justificarea în înseşi tradiţiile şcolii româneşti de pictură. Şi vom conchide cu ceea ce afirma Élie Faure: « Sub învelişul teoriilor şi sistemelor, sub faţa unduitoare a întîmplărilor şi a moravurilor, persistă temperamentul omului... »

agenda u.a.p.

În luna mai au avut loc la sediul Uniunii Artiştilor Plastici următoarele întîlniri cu personalităţi de peste hotare: delegaţia administraţiei Abruzzo (Italia), comisarii expoziţiei italiene « Cenaclul din Francavilla » la Bucureşti, la 5 mai; *Klaus Behling*, prim secretar al Ambasadei R.D.G., la 7 mai; *Hugh Arbrethnott*, ambasadorul Marii Britanii la Bucureşti, la 20 mai; *Golenki* şi *Kerimov*, critici de artă din U.R.S.S., care au vizitat ţara noastră în cadrul schimburilor culturale dintre U.A.P./R.S.R. şi U.A.P./U.R.S.S., la 22 mai; *Joseph Ansellem*, reprezentantul firmei Chut din Marsilia (Franţa), la 27 mai.

calendar

cordea, aurel, grafician
n. 15.07.1937, Micula (Satu Mare)
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu »
Debut: 1963

feneş, romulus, scenograf
n. 8.07.1937, Oradea
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »
Debut: 1963
Premiul I, II, III la Festivalul Naţional « Cîntarea României »
Premiul pentru scenografie la prima ediţie a Festivalului Teatrului contemporan de la Braşov
Premiul U.A.P. pentru scenografie (1984)
Premiul A.T.M. pertru scenografie (1985)
Premiul colectiv cu medalia de bronz la Expoziţia Internaţională de scenografie Novi Sad (1984)

kemeny, arpad, scenograf
n. 24.07.1937, Cluj
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu » (1962)
Debut: 1962
1984: Medalie bronz la Bienala Internaţională de scenografie şi costume de teatru, Novi Sad (pentru participare colectivă)

olteanu, aurel, sculptor
n. 7.07.1937
1983: Premiat la Festivalul Naţional « Cîntarea României »

popa, gabriel, pictor
n. 18.07.1937, Ploieşti
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu »
Debut: 1961

sulea, gorj, ion, pictor
n. 19.07.1937, Peştişani
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »
Debut: 1959
1977 — Premiul III la Festivalul Naţional « Cîntarea României »

banner, zoltan, critic de artă
n. 12.07.1932, Satu Mare
Studii: Facultatea de istorie-filosofie (Universitatea Babeş — Bolyai)
Debut: 1953

ciobanu, gheorghe, pictor
n. 17.07. 1932
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »
Debut: 1959
1965 — Medalia de bronz la expoziţia UNESCO — Geneva

iliescu, gheorghe (călineşti), sculptor
n. 14.07.1932, Călineşti (Argeş)
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu » (1959)
Debut: 1959
1960 — Bursier « K. Storck »
1966 — Premiul pentru sculptură acordat de U.A.P.
1981 — Premiul II la Festivalul Naţional « Cîntarea României »
1982 — Menţiune la Quadrienala Internaţională de artă decorativă, Erfurt, R.D.G.
1984 — Premiul pentru sculptură acordat de U.A.P.

nuţiu, romul, pictor
n. 28.07.1932, Bilbor
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu » (1957)
Debut: 1957

predescu, marin, pictor
n. 12.07.1932, Recea (Argeş)
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu » (1960)
Debut: 1955

sima, paul, pictor
n. 27.07.1932, Cluj
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu » (1957)
Debut: 1957
1965 — Premiul II pentru pictură acordat de U.A.P.

ardeleanu, gheorghe, sculptor
n. 15.07.1927, Godineşti (Hunedoara)
Studii: I.A.P. (1961)
Debut: 1948

brădean, traian, pictor
n. 4.07.1927, Comlăuşi
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu » (1965)
Debut: 1948
1965 — Menţiune la Expoziţia Internaţională de ilustraţie de carte, Leipzig
1971 — Premiul C.S.C.A. (pentru pictură)
1974 — Premiul pentru pictură acordat de U.A.P.
1977 — Premiul I la Festivalul Naţional « Cîntarea României »
1981 — Premiul I la Festivalul Naţional « Cîntarea României »
1982 — Diploma de onoare la Bienala Internaţională de pictură, Sofia
1983 — Medalia « Omagiu lui Rafael » — Roma, Academia română

lungu, vespasian, grafician
n. 21.07.1927, Suceava
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu » (1968)
Debut: 1962

palade, eugen, pictor
n. 10.07.1927, Iaşi
Studii libere de pictură
Debut: 1946
1983 — Premiul pentru pictură la Festivalul Naţional « Cîntarea României »

bortnovski, paul, scenograf
n. 17.07.1922
Arhitect
Debut: 1949
1969 — Artist emerit
1976 — Premiul pentru scenografie acordat de U.A.P.

spirescu, grigore, pictor
n. 6.07.1922, Bucureşti
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »
Debut: 1938
1947 — Premiul « Simu » pentru pictură

goga, traian, pictor
n. 16.07.1917, Cheţani (Cluj)
Studii: Academia de arte frumoase, Bucureşti (1943)
Debut: 1945

popescu, justina, pictor
n. 17.07. 1917, Botoşani
Studii: Academia de arte frumoase, Bucureşti, (1938)
Debut: 1938

fuhrmann, carol, artist decorator
n. 31.07.1912, Cluj
Studii la Institutul de artă decorativă, Budapesta
Debut: 1939

micoş, fred, grafician
n. 4.07.1907, Cernăuţi
Studii: Academia de arte frumoase Cracovia; Academia de arte frumoase, Bucureşti
Debut: 1933
1969 — Membru « Honoris Causa » şi Medalia de argint — Academia Internaţională « Tommaso Campanella », Roma
1979 — Membru al Academiei « Tiberina », Roma

alupi, călin, pictor
n. 20.07.1906, Văncicăuţi
Studii: Academia de arte frumoase Iaşi, (1932)
Debut: 1933

grant, petre, grafician
n. 25.07.1904, Bucureşti
Studii libere de artă
Debut: 1926
1957 — Medalia de argint la Expoziţia Internaţională Milano
1964 — Medalia de bronz la Expoziţia Internaţională, Paris

hette, elisabeta, sculptor
n. 7.07.1905, Chişinău
Studii: Academia de arte frumoase, Iaşi (1947)

koeber, iosif, pictor
n. 30.07.1897, Tg. Jiu
Studii: Şcoala de arte frumoase, Bucureşti
Debut: 1921

mereanu, emil, sculptor
n. 11.07.1903, Roşiori de Vede
Studii: Academia de arte frumoase, Bucureşti
Debut: 1932

popescu, ileana, artist decorator
n. 23.07.1916, Brăila
Studii: Academia de arte frumoase, Bucureşti (1934)
Debut: 1934

ionescu, silvan, grafician
n. 1909, 30 iulie, Dobrun (Olt)
Studii: Arhitectură (Politehnica Charlottenburg), arte plastice (Kunstakademie, Berlin)
Premii pentru portret.

dans ce numéro:

La civilisation roumaine s'est détachée petit à petit de la sphère des infiuences sud-orientales pour entrer finalement dans le contexte européen des valeurs mises sous le signe novateur des « Lumières » de la France. Le siècle suivant, le XIXe, confirme et amplifie à tous les niveaux (politique, économique, linguistique etc.) ces liens entre les Principautés roumains et la France. Naturellement, les premiers plasticiens de la Roumanie moderne tournèrent leur regard vers les modèles de l'école française. Ce contexte perpétué pendant plusieures générations a installé dans la pensée historique roumaine (et implicitement dans l'historiographie de l'art roumain), l'idée d'une seule et unique liaison (et, de règle, unilatérale) entre la jeune culture roumaine et celle « en pleine maturité » de la France. On négligeait ainsi des éléments extrémement importants pour l'histoire de la civilisation de ces contrées, on négligeait les liens — inévitables historiquement — entre les milieux intellectuels transylvains et ceux du centre de l'Europe (Autriche, Hongrie, Allemagne); on oubliait qu'un grand nombre d'écrivains, de plasticiens, de musiciens et d'hommes de théâtre roumains avaient étudié dans des capitales culturelles comme Budapest, Vienne, Berlin, Munich, contribuant à leur retour à l'édification d'un art de caractère profondément national, mais relié par des connexions souterraines à une toute autre sphère de l'esthétique que celle éthiquetée comme « française ». Pour des artistes comme Tonitza, Iser, Steriadi et beaucoup d'autres, le chemin menant à Paris passait obligatoirement par la sévère Académie munichoise. D'autres artistes, Lascăr Vorel par exemple, s'y arrêtaient. Le nom de Hans Mattis Teutsch est étroitement lié à l'avant-garde de l'Europe centrale (les revues *Der Sturm* ou *MA*), tout comme Maxy, Janco ou Brauner, lesquels introduisent dans l'avant-garde française quelque chose du radicalisme pathétique des groupements germaniques.

Prenant pour point de départ les arts visuels, nous nous proposons de faire une première tentative de vaincre les préjugés en faisant appel à des chercheurs spécialistes de l'art de la zone concernée. Etablissant un intéressant parallèle entre l'art roumain de l'entre-deux-guerres et l'atmosphère post-moderne de l'actualité, Ioana Vlasiu trace quelques coordonnées du moment (coéxistence de la pure abstraction et du figuratif, de l'expressionisme et de la forme « à tendance classique », de l'attitude destructive et d'un intérêt renouvelé pour l'œuvre de musée). Limitant son analyse à l'œuvre de quelques peintres transylvains de la même période, Gheorghe Vida remarque leur attraction pour « La Nouvelle Objectivité », un courant analogue au néo-classicisme dont parlait Ioana Vlasiu. Ainsi se dessinent les contours d'un riche tableau — parfois contradictoire — de la création d'une même artiste, la plupart des artistes cités ayant traversé successivement des phases expressionistes, objectivistes, symbolistes etc. Dans son ample étude, Doina Uricariu aborde la pensés esthétique de l'entre-deux-guerres en mettant en évidence l'importance accordée par les écrivains et par les plasticiens justement aux relations avec cette zone de la pensée européenne. Outre les revues de langue allemande *Ostland*, *Klingsor*, *Das Licht* etc., toute une série de périodiques roumains de première importance (*Cuvîntul*, *Gîndirea*, *Cugetul Românesc*, *Universul Literar*, *România Literară* etc.) contiennent des recensions de livres, des chroniques plastiques, des matériaux de synthèse, des professions de foi ayant trait au problème discuté; et ces articles sont signés de plumes réputées parmi lesquelles nous citons: Tudor Vianu, Lucian Blaga, Eugen Filotti; une place à part est faite au groupe « Criterion » — ce mémorable moment de synthèse des arts (littérature, musique, art plastique) et des sphères culturelles. Olteea Vasilescu nous fait part de faits moins connus concernant la participation de certains artistes roumains tels que Lupu Pick (scénariste, metteur en scène, acteur) ou Ernst Stern (scénographe réputé, collaborant avec des personnalités comme Max Reinhard, par exemple) à l'expérience du film expressioniste allemand, une expérience définitoire pour l'histoire du septième art. C'est contre l'existence de liens catégoriques avec l'Europe centrale dans le domaine de la composition musicale, que plaide Zeno Vancea dans l'interview accordée à la revue Arta, en insistant sur l'électisme des sources qui engendrent une école nationale de composition musicale. Sous la rubrique « Fiches pour une histoire de l'art », Luminiţa Adriana Batali présente la scénographie de théâtre expressioniste. Dragoş Gheorghiu établit un remarquable parallèle entre l'art viennois des années 1900 et l'intérêt manifeste pour la psychanalyse, tandis que le texte substantiel d'Anca Oroveanu suit à travers le temps la *position* de cette discipline — la psychanalyse — face aux autres méthodologies d'investigation de l'image plastique.

Parmi les artistes auxquels notre revue rend hommage, Eugen Gâscă représente un cas troublant par la pratique constante d'une expressionisme hiératique, chargé de symboles; par contre, la série de paysages de Viorel Mărginean rappellent l'art somptueux de Klimt. Le pr. Vasile Drăguţ évoque la personnalité artistique du sculpteur Iulia Oniţă, récemment disparue — une des figures importante de l'art statuaire roumainé.

Eugen Gâscă

Né le 27 mai 1908 à Grind-Cristuri (département de Mureş). Fréquente les cours de l'Ecole des Beaux-Arts de Cluj où il fut l'élève de Catul Bogdan (1928—1930), poursuivant après une courte interruption ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest, où il aura comme professeurs les peintres Camil Ressu et C. Artachino (1934). Obtenant son diplôme, il entre en 1937 dans l'enseignement secondaire. Débute en 1934 par une exposition personnelle à Cluj, suivie de plusieurs autres à Bucarest (1935 conjointement avec Ion Vlasiu, 1946, 1958, 1973, 1978, 1981), Bazargic (1939), Babadag (1961), Cluj-Napoca, Tg. Mureş (1978). A partir de 1939 il participe à des expositions collectives et aux Salons officiels de Cluj et de Bucarest, ensuite aux expositions d'Etat, annuelles, biennales, commémoratives ainsi qu'à des expositions de groupe. Ses œuvres figurent dans plusieurs expositions d'art roumain organisées à l'étranger, parmi lesquelles: Vienne (1956), Minsk (1959), Sofia (1968), Budapest, Miskolc (1974).

Viorel Mărginean

Né le 12 décembre 1933 à Cenade (département d'Alba). Diplômé de l'Institut d'Arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1960). Débute en 1957. Participe régulièrement aux Expositions d'Etat, républicaines, municipales, commémoratives, collectives et de groupe — parmi lesquelles: L'exposition de peinture et de sculpture organisée à l'occasion du « Colloque Brancusi » — 1967, Bucarest; « L'art et la ville » — 1975, « L'art et la nature » — 1976, Bucarest; « L'étude » — 1978, Timişoara etc. Expositions personnelles en Roumanie et à l'étranger: 1970 — Bucarest, New York; 1974 — Hambourg; 1975 — Bucarest; 1978 — Cluj-Napoca; 1979 — Manheim, Siegen; 1980, 1981 — Vienne; 1982 — Sofia; 1983 — Bucarest, Alba Iulia; 1984 — Cluj-Napoca, Tg. Mureş, Timişoara, Lugoj, Bucarest. Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1966—1986 — Allemagne Fédérale; Argentine, Autriche, Bulgarie, Chine, Costa Rica; Cuba, Egypte, Espagne; Etats Unis d'Amérique, Finlande, France, Grande-Brétagne, Grèce, Hongrie, Iran, Italie, Pérou, Pologne, Portugal, R. P. de Corée, R. P. de Mongolie, Suède, Syrie, Tunisie, Turquie, Tchécoslovaquie, U.R.S.S., Vénézuela, Yougoslavie. Expositions

de groupe: 1976 — Linköping, Mannheim, 1979 Rome; 1980 — Washington, New York.

Expositions internationales:

1967 — Biennale internationale des jeunes artistes, Paris ; 1971 — Festival international d'art Edinbourgh ; 1973 — Triennale internationale de peinture réaliste, Sofia ; 1975—1978 — « 30 années victorieuses » (exposition itinérante) — Moscou, Berlin, Prague, Budapest, Sofia, Plovdiv, Bucarest, Varsovie, Ulan Bator ; 1976 — Exposition de peinture, sculpture et art graphique des pays socialistes, Prague ; 1977 — « Les Balkans, zone de paix et d'entente entre les peuples », Bucarest ; 1978— Biennale de Venise ; 1979 — Triennale internationale de peinture réaliste, Sofia ; 1985 — Exposition internationale de peinture, Paris ; 1985 — le Biennale internationale d'art asiatique et européen . . . Prix et distinctions :
1966 — IIIe Prix pour la peinture, attribué par l'Union des Arts Plastiques, Bucarest ; 1970 — Bourse d'études accordée par le Département d'Etat des Etats Unis d'Amérique ; 1977 — IIe Prix du Festival national « Hymne à la Roumanie, » Bucarest ; 1978 — Prix (collectif) pour l'art monumental attribué par l'U.A.P., Bucarest ; 1979 — Grand Prix et Diplôme d'honneur de la Triennale internationale de peinture réaliste, Sofia. 1980 — Prix « Ion Andreescu » décerné par l'Académie Roumaine, Bucarest, Bourse d'études accordée par l'Etat Italien. 1981 — Membre de l'Académie européenne de sciences, littérature et arts, Paris ; Prix « Iosif Iser » attribué par l'Académie roumaine de Rome ; Grand Prix International « Trionfo 81 » attribué par le S.I.L.P.A., Rome ; Prix « Hommage à Picasso », accordé par le Centre Culturel « Carravaggio », Rome.

Iulia Oniță

Née le 1 août 1922 à Dorohoi. Etudie la sculpture aux Académies des Beaux-Arts de Jassy (1943—1946) et de Bucarest (1943—1946) où elle aura successivement pour maîtres Ion Irimescu et Corneliu Medrea. Etudes de mathématiques à l'Université de Cluj (1946—1950). Débute en 1946 à Jassy, au Salon officiel d'Automne. Participe assidûment aux Expositions d État, annuelles, régionales, interrégionales, commémoratives et de groupe à Bucarest ainsi que dans d'autres centres culturels de Roumanie. Expositions personnelles à Bucarest en 1965, 1973 et 1984. Expositions d art roumain organisées à l,étranger : 1957 — Prague ; 1960 — Prague, Bratislava, Berlin, Athènes, Budapest ; 1961 — Ankara, Istanbul, Moscou, Sofia ; 1965 — Varsovie ; 1966 — Aachen ; 1967 — Munich ; 1968 — Prague, Paris-Orly ; 1969 — Tel Aviv, Budapest, Helsinki, Titograd, Moscou, Tallin ; 1972 — Varsovie, Leningrad, Prague ; 1973 — Rome ; 1974 — Budapest, Berlin, Varsovie ; 1975 — Cracovie, Berlin (R.D.A.), 1977 — Bonn, Iran ; 1979 — Damas, 1980 — Jordanie, 1982 — Budapest etc.
Expositions internationales : 1966 — Berlin ; 1970 — Varsovie, (« Victoire contre le fascisme ») ; 1975—1977 — Moscou, Berlin (R.D.A.), Prague, Varsovie, Budapest, Sofia, Plovdiv, Bucarest — exposition itinerante « 30 années victorieuses »), 1982 — Budapest.
Auteur de sculptures monumentales erigées à Oradea (Monument dédié au Soldat Roumain, 1958), Vatra Dornei (buste du compositeur Ciprian Porumbescu, 1964), Eforie Nord (« Jeunesse », 1962), Bucarest (« L Architecture », 1965), Drobeta-Turnu Severin (« Les gardes patriotiques », 1974) etc.
Prix : 1965 — II-ème Prix pour la sculpture attribué par l Union des Arts plastiques ; 1979 — IIIe Prix de sculpture monumentale décerné dans le cadre du Festival national « Hymne à la Roumanie ; 1981 — Ier Prix du Festival national « Hymne à la Roumanie » ; 1984 — Prix de la revue « Arta ».

EDITORIAL	1	Tradiție și continuitate	ARTA
INTERFERENȚE	6	« Artele surori » și ansamblul conștiinței umane	Dan Grigorescu
	7	Anii '20. « Realisme » și (post) avangardă în pictura românească	Ioana Vlasiu
	9	Noua obiectivitate în opera unor pictori transilvăneni	Gheorghe Vida
	11	Alte «zări și etape »—o estetică a expresionismului în presa românească	Doina Uricariu
PROFIL	14	Desenele lui Eugen Gâscă sau eseu despre poetica purității	Gheorghe Vida
	16	Viorel Mărginean	Călin Dan
MERIDIANE	19	Vis și geometrie — Viena și Europa după 1890	Dragoș Gheorghiu
	21	Carnet de critic	Mihai Drișcu
MERIDIANE	24	Un exemplu de gîndire simbolică a formelor vizuale	Anca Oroveanu
	27	Un povestitor din Baku	Ziadhan Aliev
INTERFERENȚE	29	Cineaști români și orientări europene	Olteea Vasilescu
MERIDIANE	31	Aspecte scenografice ale expresionismului	Luminița Batali
INTERFERENȚE	32	Școala componistică românească și valorile plastice ale spectacolului muzical. Interviu cu Zeno Vancea	Theodor Redlow
COMEMORĂRI	34	Iulia Oniță	Vasile Drăguț
	37	Jurnalul galeriilor	Magda Cârneci, Adrian-Silvan Ionescu, Mihai Ispir, Radu Ionescu, Vasile Radu, Cătălin Davidescu
	40	Agenda U.A.P., Calendar.	

COPERTA	I	Întîmpinare, acuarelă	Eugen Gâscă

EDITORIAL	1	Tradition et continuité	ARTA
INTERFERENCES	6	« Les arts apparentés » et l'ensemble de la conscience humaine	Dan Grigorescu
	7	Les années '20. « Réalismes » et (post) avant-garde dans la peinture roumaine	Ioana Vlasiu
	9	La Nouvelle Objectivité dans l'œuvre de quelques peintres transylvains	Gheorghe Vida
	11	Autres « horizons et étapes » — une esthétique de l'expressionisme dans la presse roumaine	Doina Uricariu
PROFIL	14	Les dessins d'Eugen Gâscă -- un essai sur la poétique de la pureté	Gheorghe Vida
	16	Viorel Mărginean	Călin Dan
MERIDIENS	19	Rêve et géométrie — Vienne et l'Europe après 1890	Dragoș Gheorghiu
	21	Le carnet du critique	Mihai Drișcu
MÉRIDIENS	24	Sur la pensée symbolique des formes visuelles	Anca Oroveanu
	27	Un conteur de Baku	Ziadhan Aliev
INTERFERENCES	29	Cinéastes roumains et orientations européennes	Olteea Vasilescu
MERIDIENS	31	Aspects de la scénographie de l'expressionisme	Luminița Batali
INTERFERENCES	32	L'école roumaine de composition musicale et les valeurs plastiques du spectacle musical Une interview accordée par Zeno Vancea	Theodor Redlow
COMMÉMORATION	34	Iulia Oniță	Vasile Drăguț
	37	Le journal des galéries	Magda Cârneci, Adrian-Silvan Ionescu, Mihai Ispir, Radu Ionescu, Vasile Radu, Cătălin Davidescu
	40	Agenda de l'U.A.P., Calendrier	

COUVERTURE	I	Accueil, acquarelle	Eugen Gâscă

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ	1	Традиция и непрерывность	АРТА
ИНТЕРФЕРЕНЦИИ	6	« Искусства-сестры » и совокупность человеческого сознания	Дан Григореску
	7	'20 годы. « Реализмы » и (пост) авангарда в румынской живописи	Иоана Власиу
	9	Новая объективность в творчестве некоторых художников из Трансильвании	Георге Вида
	11	Другие « дали и этапы » — эстетика экспрессионизма в румынской печати	Дойна Урикариу
ПРОФИЛЬ	12	Рисунки Эуджена Гыскэ или этюд о поэтичности чистоты	Георге Вида
	16	Виорел Мэрджинеан	Кэлин Дан
МЕРИДИАНЫ	19	Мечта и геометрия. Вьена и Европа после 1890	Драгош Георгиу
	21	Блокнот искусствоведа	Михай Дришку
МЕРИДИАНЫ	24	Пример, мышлении визуальныя форм	Анка Оровеану
	27	Сказочник из Баку	Зиадхан Алиев
ИНТЕРФЕРЕНЦИИ	29	Румынские кинематографисты и европейские ориентирования	Олтеа Василеску
МЕРИДИАНЫ	31	Сценографические аспекты экспрессионизма	Луминица Батали
ИНТЕРФЕРЕНЦИИ	32	Румынская композиционная школа и пластические ценности музейного спектакля. Интервью с Зеным Ванчеа	Теодор Редлов
ВОСПОМИНАНИЯ	34	Июлия Оницэ	Василе Дрэгуц
	37	Журнал галереи	Магда Кырнеч, Адриан-Силван Ионеску, Михай Испир, Раду Ионеску, Василе Раду, Кэтэлин Давидеску
	40	Записная книжка С. Х. Календарь	

ОБЛОЖКА	I	Навстречу, акварель	Эуджен Гыскэ